BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE - EDITORE

ROMA - MCMXIV



(*Fot. Ricci*).

Fig. 30. — Fregio sulla porta del mausoleo di Galla Placidia.

IL SEPOLCRO DI GALLA PLACIDIA IN RAVENNA.

PARTE III.

L'ardica di S. Croce. — L'isolamento del mausoleo. — L'edificio.

I.



OME abbiamo già detto, la chiesa di S. Croce aveva il pronao, e il mausoleo di Galla Placidia era stato costrutto alla sua estremità destra. Risultava già da documenti nei quali esso pronao era chiamato ora *ardica* di S. Croce, ora dei Santi Nazario e Celso, costituendo, ripetiamo, i due monumenti quasi un'unità (1).

« *Artica posita ante ecclesiam S. Crucis* » si legge in un atto del 1203 (2), e in uno del 1293 « *artica Ecclesiæ Sancti Nazari et Excelsi* » e anche « *artica posita ante dictam ecclesiam Sancte Crucis* » (3). Tacendo di altri che ripetono, su per giù, le stesse parole (4), riferiremo questo passo più esplicito del 1492: « *Artica posita ante Ecclesiam S. Crucis et iuxta ecclesiam S. Nazari et Celsi* » (5).

(1) S'è accennato a un documento del 1157 dove leggesi: « *Ecclesia S. Crucis et S. Nazarii* », Fantuzzi, *Mon. Rav.*, IV, 501.

(2) Fantuzzi, *Mon. Rav.*, II, 174.

(3) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, vol. 559, c. 103 *v.*; vol. 557 C., c. 20 *v.*; vol. 570, c. 45 *r.*; vol. 619, pp. 78-79.

(4) *Ibidem*, *S. Vitale*, vol. 570, c. 45 *r.* (1358), vol. 619, p. 78 (1358).

(5) *Ibidem*, *S. Vitale*, vol. 557 C., c. 20 *v.*

Un altro documento la ricorda al 1588 (1); ma poi, a distanza di pochi anni, segue la sua demolizione.

Il 16 marzo 1602 fu discussa dal Magistrato dei Savi la domanda del P. Giustiniani, abate di S. Vitale, d'includere « nella clausura » l'oratorio « dove fu sepolta Placidia » e conseguentemente di deviare quel breve tratto di strada che, dopo aver toccata l'abside di S. Vitale, passava, ingombra di tuguri, d'innanzi al pronao di S. Croce per poi ripiegare sul fianco di questa e mettersi nella linea dell'attuale *via Pietro Alighieri.* Si proponeva invece di far questo: tracciar la strada a levante del mausoleo, tagliando e arretrando la facciata di S. Croce, e tutto, dalla parte di mezzogiorno, recingendo col muro « della clau-



(*Fot. Ricci, del 1878 circa*).

Fig. 31. — Mausoleo di Galla Placidia prima dell'isolamento (1896).

sura ». Rispetto al mausoleo, il P. Giustiniani assicurava che si sarebbe conservato meglio perchè « stando fuori di clausura, facilmente sarìa per rovinare in pochi anni non vi potendo commodamente attendere ». S'impegnava poi « di tener una fenestra con buona ferrata nella muraglia circondante detto tempio dalla parte della via, acciocchè si possa anco da passeggeri veder detto oratorio; oltre la porta che sarà dentro per potersi goder da tutti, che vorranno entrarvi ». La proposta fu accettata con quarantasette voti favorevoli contro dieci contrari (2).

Ma questi dieci contrari rappresentavano certo lo strascico d'un vecchio malumore contro l'invadenza del ricco monastero, il quale non molto prima (1568) acquistando la chiesa e il monastero di S. Zaccaria, aveva già chiesta ed ottenuta anche la strada « che tramezzava li detti doi monasteri di S. Vitale

(1) *Ibidem, S. Vitale,* vol. 577, c. 39 *r.*

(2) *Ibidem, Parti,* vol. 36, c. 59 *v.*; *S. Vitale,* vol. 584, c. 302 *r.*

e di S. Zacharia, quella trasferendo da parte di detto monasterio senza impedir la continuità dell'uno et dell'altro » (1).

In seguito, però, a quella votazione dei Savi, la parte anteriore di S. Croce, compresa l'ardica, fu demolita; fu costrutta una nuova facciata alla chiesa, e, tra questa e il mausoleo, passò la strada che tuttora esiste col nome di *via Galla Placidia*. Il monastero allargò poi le sue braccia sino a recingere anche il sacello, col muro durato sino al 1896.

Serafino Pasolini mette quelle demolizioni e quei lavori al 1619 (2), ma noi possiamo dire che i monaci ottenuta la concessione non frapposero tempo a



(*Fot. Ricci, del 1870 circa*).

Fig. 32. — Mausoleo di Galla Placidia prima dell'isolamento (1896).

concludere. Nel luglio e nell'agosto del 1602 si batterono nelle fondamenta diversi pini; poi mastro Agostino Farinella muratore cominciò a costruire la nuova fronte della chiesa, la quale fu finita, e internamente anche intonacata, nel novembre dello stesso anno (3). Venne quindi costrutto il muro di cinta agli orti, che lasciò visibile sulla nuova via solo la fronte del braccio a levante del sacello, mentre in quella del braccio a ponente, dietro al sarcofago, si aprì una porticella, le cui tracce — compresa la soglia di marmo greco — si rividero nei lavori dell'aprile 1899.

(1) *Ibidem, S. Vitale,* vol, 584, c. 27 *r.*, c. 74 *v.* (1571) e c. 76 *r.* (1571). V. anche al n. 16 della Miscellanea, Mob. 3, 1, L², della Biblioteca Classense.

(2) *Lustri* cit., V, 65.

(3) Arch. Com. Rav., *S. Vitale,* vol. 1076, cc. 5 *v.*, 137 *r.* e *v.*, 140 *r.* e 154 *r.*

Ma quali fossero le adiacenze del monumento e in quale stato lasciate rivelano purtroppo i documenti. La strada era disselciata, e lungo il muro correva un fosso! Nel 1700 questo è parzialmente interrato (1); lo si riscava un poco, ma i vicini lo riempiono di letame e d'immondizie, e vi stagna l'acqua putrida, sino ad ammorbare e a rendere impraticabile la strada. Il Legato, card. Durazzo, emana un bando per la pulizia del luogo (2), ma con poco risultato. Nel 1759 si riaccomoda il fosso otturato di nuovo (3). Finalmente nel 1763 i monaci pensano a selciare la strada (4). Memori però del tesoro rinvenuto più di due secoli prima, si prevalgono di tale lavoro per iniziare degli scavi.

Insorge protesta e « li Zelanti del pubblico Bene si dànno il vantaggio di rendere inteso » il Magistrato dei Savi « come la Rev.ma Abbazia di S. Vitale,

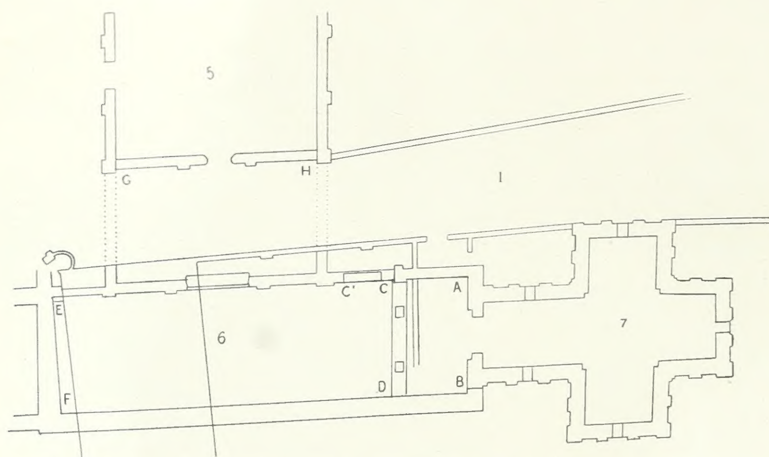


Fig. 33. — Pianta degli scavi del 1865, dal *Bollettino d'Archeologia Cristiana*, IV (1866).

1. Via Galla Placidia. — 5. S. Croce. — 6. Pronao di S. Croce. — 7. Mausoleo di Galla Placidia. — A-B. Facciata del mausoleo. — A-B-C-D. Portichetto del mausoleo. — C-E. Facciata primitiva di S. Croce. — C-C¹. Porta con soglia di rosso veronese. — G-H. Facciata attuale di S. Croce, costrutta nel 1602.

presentemente fa fare uno scavo... col quale impedisce il passaggio... e spera di poter ritrovare marmi et altre cose antiche e preziose; per lo che si crede che l'Ill.ma Comunità non debba lasciar correre lo scavo suddetto e permettere che altri si usurpino quello ch'è delle ragioni pubbliche ». L'Abazia contesta tale voto, ma il « sindico della Comunità » accoglie « il ricorso delli suddetti Zelanti » e fa sospendere ogni ricerca (5).

(1) *Ibidem, S. Vitale*, vol. 1114, c. 104 *r*.

(2) *Ibidem, S. Vitale*, vol. 703, c. 11.

(3) *Ibidem, S. Vitale*, vol. 1140, c. 3.

(4) *Ibidem, S. Vitale*, vol. 1142, c. 18.

(5) *Ibidem, Cancelleria*, vol. 99, c. 109 *v*. Nel novembre del 1886 scavando un pozzo vicino al sepolcro di Galla Placidia si rinvenne, alla profondità di oltre quattro metri, un pavimento a musaico, una iscrizione, un tumulo e un vaso con ossa umane. V. *Il Ravennate* del 3 novembre 1886 e le *Notizie degli scavi* del 1886 (Roma), p. 410. Altri pavimenti in musaico furono scoperti, su per giù alla stessa profondità, tra il mausoleo e la chiesa di S. Vitale nel giugno 1912. Si tratta sempre di resti romani, del tempo imperiale.

Il Fiandrini, allora monaco in S. Vitale, racconta il fatto [illegible] D. Lodovico Brunaldi parroco di S. Croce di questa città, nel fare alcuni scavi nell'orto di detta parrocchia, ritrovato alcuni pezzi di buoni marmi, una tale scoperta diede impulso al Padre D. Pietro Paolo Ginanni abate di S. Vitale, a cui appartiene tale parrocchia, ed al quale era ben noto che la detta chiesa si estendeva nell'orto della clausura del suo Monastero, d'intraprendere l'escavazione sopra la strada che passa davanti alla porta maggiore di detta chiesa parrocchiale di cui ne ha anche la nomina il detto Monastero, ed infatti alli 13 di settembre di questo anno 1763 fu dato principio allo scavo, fattone prima inteso il Magistrato, per atto di pura e mera convenienza, che annuì volentieri, purchè non venisse fatto ricorso da alcuno contro il detto scavo. Ma in seguito furono fatti varî ricorsi contro li monaci, perchè scavavano in una strada pubblica, e furono eseguiti da una parte e l'altra atti giudiziali, citazioni e proteste; ma lo scavo si proseguiva dai monaci, nel quale non ritrovarono, che pochi marmi, anche di piccola mole, ed alli 24 detto la strada ritornò *ad pristinum*; e perciò la cosa morì così ». Il Fiandrini insiste però affermando che il Monastero aveva ben diritto di fare quegli scavi perchè aveva « il *Jus* sopra la detta stradella » (1).

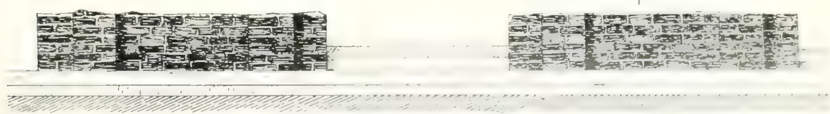


Fig. 34. — Resti del pronao di Santa Croce [illegible] del 1865.

La Comunità d'altra parte non riuscì a far abbattere il magazzino costrutto nel 1737, presso il mausoleo, dai monaci stessi « per riporvi legnami » ! (2).

Larghi lavori si compiono nel 1774 con la ferma persuasione di giovare al cospicuo monumento, quand'invece più che benefizi gli si arrecano danni. Fra l'altro lo si intonaca all'esterno! (3). E il Fiandrini, dice che « si cangiò l'ingresso, la cui porta era dietro l'arca di Valentiniano III ed ora corrisponde in faccia agli orti del monastero, in un piccolo atrio fuori di detta chiesa, ma annesso ad essa » (4); ma è proprio allora che per far praticabile tale porta, essendo il piano esterno assai più alto dell'interno, si taglia, come vedremo, il grande primitivo architrave di marmo greco.

La rozza tettoia cui il Fiandrini aveva dato il titolo pomposo di *atrio* (figg. 31 e 32, a sinistra, dove si vede una finestra con ferriata) diventò poi a sua volta un magazzino; e noi stessi lo ricordiamo tutto ingombro, parecchi anni or sono, di travi, di marmi e di mattoni!

(1) *Annali rav.*, III, 121.

(2) *Ibidem*, *S. Vitale*, vol. 1131, c. 36.

(3) « Rimessi alcuni muri della chiesa di Galla Placidia, con [illegible] cata) ***di nuovo per difuori*** e rifatto il tetto e ristabilita internamente, con averla dipinta a [illegible] marmo, e riaccomodati tutti li musaici, con aver rimesso l'altare in miglior forma [illegible] Atrio, con nuovo ingresso ». V. *Fabriche*, [illegible] 1775. Biblioteca Classense, Mss. Mob. [illegible]

(4) *Annal. Rav.*, III, p. 137; Arch. Stor. R[illegible]

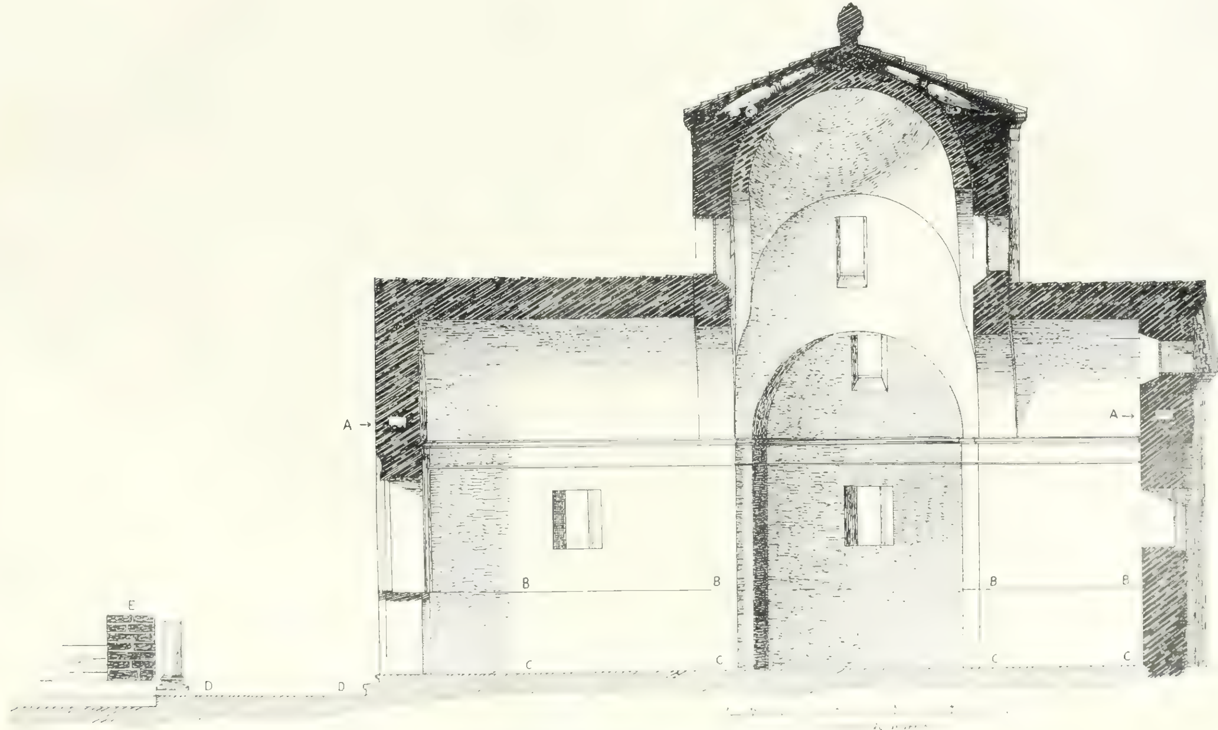


Fig. 35. Spaccato del mausoleo di Galla Placidia (disegno di Aless. Azzaroni).

A A. Travi di legno inserti nel muro. – B B. Piano attuale. – C C. Piano antico. – D D. Piano del portichetto. – E. Muro [illegible] S. Cro[illegible]

Però nel 1881 s'ebbe una prima idea d'isolare completamente il mausoleo. Seguì subito un progetto, e a questo un secondo nel 1884, e poco più tardi il lavoro che valse la demolizione del cosidetto atrio, e, più tardi ancora (1896) la demolizione del muro di cinta dell'ex-monastero, detto già « della clausura »,

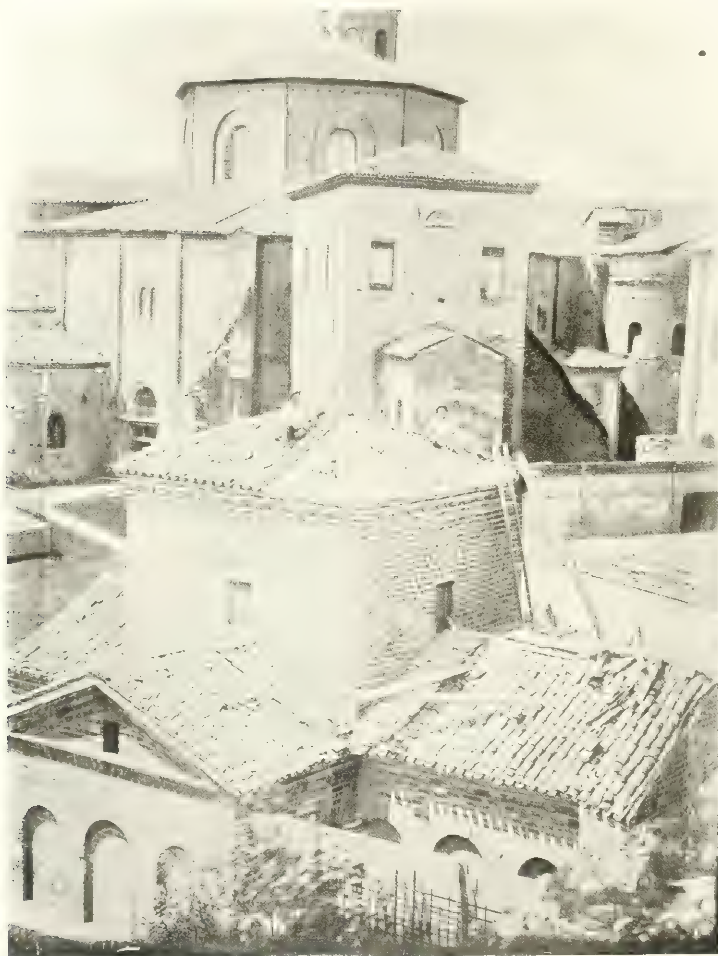


Fig. 36. — Spaccato prospettico del mausoleo di Galla Placidia [illegible] da *L'art de bâtir chez les Byzantins* d'Auguste Choisy, Paris, [illegible]

sulla cui linea si pose una cancellata. La fronte del braccio a levante fu però staccata dalla via, mercè una lunetta di scavo, soltanto nel 1800.

Tale la storia per così dire delle adiacenze del mausoleo, alla quale dobbiamo aggiungere che le ricerche, sotterra, dei resti del pronao fatte nel 1912, erano state precedute da altre, più largamente estese, nel 1865, compiute dall'ing. Filippo Lanciani, il quale ne lasciò memoria scritta e grafica (fig. 35 [illegible]) [illegible] risulta che il piano antico è « più depresso dell' [illegible]

sul [illegible] ordinario del mare. Nell'ottobre del 1865, cercavasi quale decorazione avesse potuto avere il muro A B, che credevasi essere la facciata



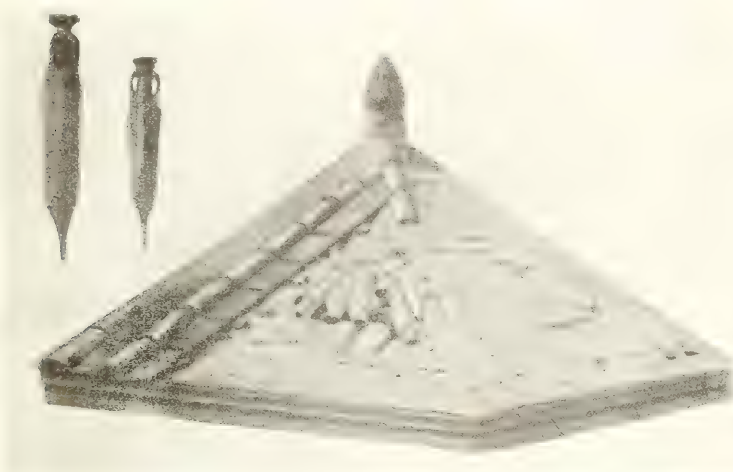
(Fot. [illegible])

Fig. 37. — Il mausoleo di Galla Placidia durante i restauri del 1898 con vista dei vasi e dell'imposta delle tegole sul tetto della cupola.

del mausoleo. Ma invece fu trovato il portico A B C D (1). Il piano di esso è metri 0,28 più basso di quello del mausoleo. V'ha tuttora al posto le basi delle

(1) Questa sorpresa derivava dal fatto che non si erano fatte, prima degli scavi, le necessarie ricerche storiche. Abbiamo, infatti, visto come il contatto del sacello con l'*ardica* di S. Croce risultasse da diversi documenti. Cfr. anche ANTONIO ZIRARDINI, *De aliquis sacris Ravennae aedificiis* (Ravenna, 1908-1909), pp. 57-58.

due colonne, alte metri 0,21 col plinto di lato m. 0,48 e sorgenti sopra un gradino di rosso di Verona. I due pilastrini laterali alle colonne hanno le basi impiallacciate di verde antico, rosso antico, greco ecc. Innanzi al portico il pavimento era messo a marmi svariati e pregevoli, come diaspro di Sicilia, giallo antico, nero ecc., e sottostava al piano del portichetto metri 0,11; trovandosi così a metri 0,341 sul pelo basso del mare. La calma, o marea ordinaria, coprirebbe dunque questo pavimento per l'altezza di metri 0,20 (1) ». Più tardi lo stesso Lanciani replicò: « Dell'antico edifizio ora manca solo il pronao che si componeva di un portichetto a tre archi su due colonne, le basi delle quali trovansi tuttora al posto benchè sepolte » (2). Dunque, il piano del tratto A B C D, ossia del portichetto d'accesso al mausoleo, è di metri 0,28 più basso del piano del



(*Disegno di Aless. Azzaroni*).

Fig. 38. — Vasi e impronte delle tegole sul tetto della cupola.

mausoleo, e più alto di metri 0,11 di quello del pronao di S. Croce (fig. 33, C D E F e fig. 34). Un gradino perciò si doveva salire dal pronao al portichetto, e due dal portichetto al mausoleo (fig. 35, DD, CC).

Parte di tale dislivello è dovuta certo alla disposizione architettonica del luogo, per la quale entrando dal nartece in chiesa come entrando nel mausoleo doveva pur salirsi un gradino; ma parte fors'anche alla necessità di trovar rimedio all'inevitabile comprimersi del suolo ravennate e al conseguente affondarsi dei monumenti, durato (sempre però in iscala decrescente) sin presso al mille. Basti dire che in un solo secolo, tra il V e il VI, s'avallò per circa un metro, e in alcuni luoghi ad un primo pavimento se ne dovette addossar presto un secondo, come a S. Apollinare in Classe, ed anche un terzo come [illegible] recenti scavi del palazzo di Teodorico.

(1) *Scoperte negli edifici cristiani di Ravenna nell'anno* [illegible] *Cristiana* del De Rossi, ann. IV (Roma, 1866), p. 74.

(2) *Cenni intorno ai monumenti e alle cose più notabili* [illegible]

[illegible] *Boll. d'Arte.*

Come abbiamo detto, per noi la chiesa di S. Croce fu costrutta tra il 417 e il 420 e il mausoleo invece un quarto circa di secolo dopo: ciò che spiega non solo il diverso livello, ma anche certa differenza nel materiale di costruzione,



(*Fot. Ricci*).

Fig. 39. — Vasi dei rinfianchi della cupola e delle volte.

benchè il tipo dei mattoni, corti e grossi, sia sempre il placidiano, non solo totalmente diverso da quello giustinianeo, lungo e sottile, ma anche da quello teodoriciano, più minuto e meno vivace di colore.

II.

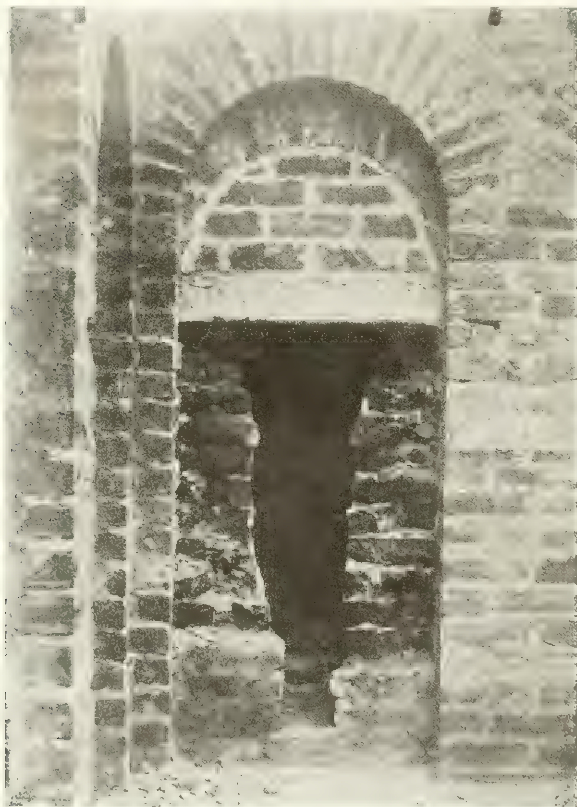
S'è detto e visto nelle illustrazioni, che il sacello ha pianta di croce, una pianta, in Ravenna, esclusivamente propria ad alcuni edifici di Galla Placidia.



Fig. 40. — Archetto lunato di scarico e architrave d'una finestra chiusa e nascosta da muratura.

Sulla crociera d'incontro dei bracci voltati a botte, s'eleva il tamburo o torre e s'incurva la cupola a lunghi pennacchi costituenti alte lunette (figg. 35 e 36). La cupola non è formata da vasetti collegati in giro, come sono le cupole del Battistero degli Ortodossi e di S. Vitale, ma a mattoni come quella del Batti-

stero degli Ariani; e tutti i rinfianchi, così della cupola come delle vôlte, furono riempiti con vasi vinari tenuti insieme dalla calce sino a formare i vari declivi delle falde del tetto (figg. 37 e 38). Sulla calce, poi, largamente spalmata sopra, furono fissate le tegole premendo alquanto mentr'essa era ancor molle, sì che quando noi levammo i coppi non antichi (1), sostituiti alle tegole malandate,



Fot. Ricci.

Fig. 41. Finestra inferiore scoperta nel 1899, vista dall'esterno.

potemmo dalle impronte stabilire l'andamento dei filari, nonchè il numero e la dimensione delle tegole stesse, dimensione corrispondente, infatti, a quella d'alcune tegole superstiti rinvenute sul tetto. E tutto ciò condusse a un ripristino sicuro.

Tornando poi brevemente ai vasi vinari diremo ch'essi sono di terracotta, cilindrici, lunghi, sottili, strozzati all'imboccatura e di diverse dimensioni (fig. 39). Al-

(1) Di pochi lavori fatti al « coperto » di Galla Placidia, si ha memoria. Vedi nell'Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, a c. 299 del vol. 1140, la notizia d'alcuni « ritocchi » del 1772. Nel 1774 il tetto fu rifatto di coppi, e poi qualche volta e sino al 1899 riparato, ma nulla più.

cuni si videro chiusi con tappi di stucco, aventi un foro dal qua[illegible] usciva il vino. In detto tappo apparvero segni, certo di lettere, ma consumati al punto da non essere più leggibili. Antonio Tarlazzi, trattando dei ristauri fatti al



Fig. 42. — Finestra inferiore scoperta nel 1899, vista dall'interno.

Battistero Ariano nel 1838, scrive che anche là « il piano delle tegole era sorretto da una immensa quantità di vasi di terracotta della forma di un fiasco di diverse grandezze, e questi riempivano tutto il vano della volta reale del catino o cupola disposti confusamente, ma in modo che servivan di letto al coperto, e urtanti l'un coll'altro con tale resistenza ch'ebbero ed hanno forza di soste-

nere il culmine di questa chiesa, forse per dodici e più secoli. La rottura di alcuni aveva prodotto un avvallamento nel coperto, dal quale penetravano le acque piovane; raccolti i pezzi ed assestati, riuscirono di figura sferoidale con l'orifizio stretto ancor cosparso di materia simile allo stucco, ed alcune lettere greche di color nero, tradotte *Vin di Sciro.* » (1)

Già, dunque, il modo di costruire declinava! Sulla cupola e sulle volte del mausoleo di Placidia, i vasi erano stati allineati e ben congiunti dal ma-



Fot. Ricci.

Fig. 43. - Esterno del mausoleo di Galla Placidia.
Scavo con vista delle lesene (1899).

stice; sulle volte del Battistero Ariano, di circa mezzo secolo posteriore, si erano invece collocati alla rinfusa e non rafforzati e immobilizzati col cemento! Ma non solo, i vasi vinari, dopo vuotati, servirono in Ravenna agli architetti per sostegno di tegole, ma i maggiori furono anche usati come casse mortuarie, poichè spezzati da un lato, accolsero cadaveri di bambini e con essi calarono sotterra! (2)

(1) *Memorie Sacre*, pp. 303-304.

(2) Edoardo Brizio, *Sepolcreto cristiano scoperto presso Classe nel 1903*, nelle *Notizie degli Scavi*, ann. 1904, pp. 177-192. L'uso di seppellire i bambini in vasi di terracotta data fino dall'epoca preistorica. Se ne hanno esempi a Creta dell'età cosidetta *minoica*, poi altrove anche

Tornando alla cupola del mausoleo, diremo anche ch'essa è, in vetta, sormontata da una pina marmorea (fig. 51), oggetto decorativo, non solo in Ravenna celebre per la sua pineta, ma sin da' tempi romani e dopo di frequente uso. È famosa in Roma la colossale *pigna* di bronzo che fuse P. Cincio Salvio, ora in Vaticano, per una grande fonte, ed è nota quella in Aquisgrana, che l'abate Udalrico nel



(*Fot. Ricci*).

Fig. 44. — Esterno del mausoleo di Galla Placidia.
Scavo con vista delle lesene (1899).

X secolo, imitò. Due grandi pine marmoree terminali, una romana ed una medioevale, sono pure nel Museo lapidario di Trieste e nel Museo di Lille.

Quanto alla costruzione dei muri è solo interessante notare come per dar loro leggerezza e collegamento, si siano alcune volte incorporati ai mattoni dei travi di legno. Già se ne avevano esempi in costruzioni romane, e noi, nel 1898,

delle età geometrica, protogreca e greca. Molti scheletri di bambini dentro anfore si sono trovati pure a Rodi e presso Atene. Alcuni scavi del periodo *romano* e del *cristiano* dimostrarono poi continuato quest'uso, che forse in Italia non finì che col cadere dell'Esarcato.

avevamo trovata la stessa cosa nella torre scalaria di S. Vitale presso la cupoletta (sec. VI). Simili *travi*, nel sepolcro di Placidia avvertimmo nel muro, delle lunette, sotto il piano delle finestrelle (fig. 35, AA).

Le finestre, che illuminano l'interno del sacello, erano in antico e, sono ora quattordici. Le quattro della cupola, e le tre superiori in fondo ai tre bracci della croce (il braccio, in cui s'apre la porta, non ha finestra), sono rimaste sempre aperte. All'incontro, da più secoli erano chiuse quelle inferiori, certo a causa dell'alzamento del terreno circostante, e così dissimulate dall'*incamiciamento* dei nuovi mattoni, da non iscorgersi più affatto, e solo dar sospetto di sè per gli archetti di scarico rimasti e per qualche architrave di marmo veronese, tutto corroso dalle intemperie (fig. 40). Lo stesso Lanciani, che tanto lavorò [illegible] a questo monumento, ne avvertì solo cinque (1), mentre nel 1899

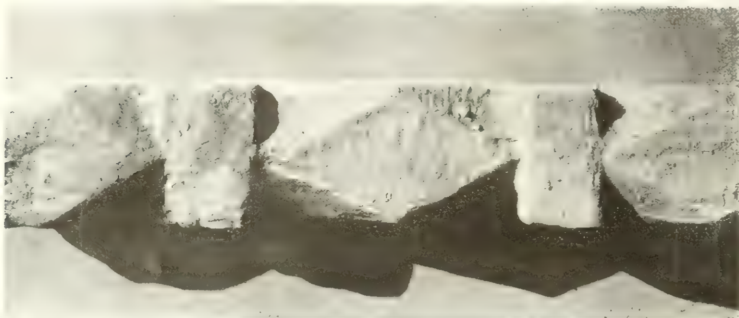


Fig. 45. Fuseruola del mausoleo di Galla Placidia.

ne scoprimmo sette che si vedono indicate alla figura 16. Esse sono a piena strombatura larghe a sufficienza nell'interno e strette e lunghe come feritoie all'esterno (fig. 41 e 42). Ad alcuni parve che presso l'esterno avessero una piccolissima smussatura; a noi, no. Ma troppo poco era rimasto, a causa del lamentato *incamiciamento*, perchè fosse consentito proclamarsi sicuri in qualsiasi senso, molto più che, in monumenti anteriori, coevi e di poco posteriori, si avevano tanto saggi di feritoie a spigolo smussato, quanto a spigolo acuto come, ad esempio, nelle Terme Diocleziane e nei Santi Quattro Coronati in Roma e, a Ravenna stessa, in S. Vitale. Alla fine non mancò chi trovasse che dei due *sguanci* diversamente inclinati, la smussatura era o poteva essere solo in quello che si risolveva in un angolo più acuto (2). La discussione, in fondo non disutile, fu però lunga e qualche poco... bizantina, anche perchè su sette finestre ben cinque erano normali all'asse; non avevano, cioè, gli sguanci diversamente inclinati!

Come poi, le quattordici finestre fossero in origine « velate » non sappiamo. Tutto lascia pensare che avessero alabastri. Più tardi le inferiori furono murate; e le superiori chiuse, chi sa mai da quanti secoli, con semplici vetri; ma un dono di Vittorio Emanuele III ci consentì di rimettervi il fastoso alabastro,

(1) *Cenni* cit., p. 11 e fig. 33.

(2) G. d. B., *Le finestrelle inferiori del Mausoleo di Galla Placidia* nella *Felix Ravenna*, fasc. 3 (Ravenna, luglio 1911), pp. 130-132.

parte di quello raccolto per la tomba di re Umberto. Da Roma a Ravenna: dal Pantheon al nostro mausoleo, dal sepolcro di un re a quello d'una imperatrice... Anche questa è una pagina di storia che sembra ripercuotere un'eco dell'antico fato di Ravenna.

III.

Come gli altri antichi monumenti ravennati, anche il mausoleo di Galla Placidia ha tutta la sua ricchezza nell'interno, ed una estrema semplicità, per non dire nudità, all'esterno. Qui le solite lesène, che in alto si risolvono ad archetti e in basso poggiano sopra uno zoccolo (oggi sepolto) ricorrente tutto intorno all'edificio tranne che dal lato della facciata (figg. 43 e 44). All'interno, invece, le



Fig. 46. — Fuseruola di S. Vitale.

volte, le lunette e la cupola sono rivestite di bellissimo musaico, e, sotto, le pareti coperte di marmo prezioso.

La ruina del rivestimento delle pareti è cosa relativamente recente. Leandro Alberti diceva, ai suoi tempi la chiesuola « tutta crostata di belli marmi » (1), e ciò riconfermavano più tardi il Tomai (2), il Rossi (3), il Pflaumern (4), lo Schrader (5) e altri.

Ma il Fiandrini scriveva nel 1774 che quei marmi apposti alle pareti « per l'umidità furono levati dopo la metà del sec. XVIII » (6) e il Pioli ripetè la notizia (7). Finalmente un anonimo, già citato, tenendo conto dei ristauri generali fatti nel 1774, disse pure che fra i lavori fatti allora ci fu quello d'intonacare internamente il sacello e di dipingerlo « a finto marmo » (8). E questo intonaco, presto macchiato dall'umidità, spelato, gonfiato, sfaldato, venne ripe-

(1) *Descrittione di tutta Italia*, c. 302 v.
(2) *Hist. Rav.*, p. 26.
(3) *Hist. Rav.*, p. 107.
(4) *Mercurius italicus*, p. 222.
(5) *Urbis Ravennae descriptio exigua*, p. 38.
(6) *Annali rav.*, III, 137.
(7) *Cronaca*, ms. nella Biblioteca Classense, *Appendice*.
(8) *Fabbriche, provvedimenti e trattamenti*, cit.

tutamente rimesso, specialmente alla vigilia di qualche cospicua visita (1), e il finto greco ridipinto alla spiccia, passandosi quel lavoro dozzinale, in così maraviglioso monumento, da muratore ad imbianchino!

Durante gli ultimi ristauri compiutisi tra il 1898 e il 1902 a spese del Ministero dell'Istruzione e della Provincia di Ravenna, ad ovviare tanto sconcio, si vollero le pareti rivestite di marmo, e gli studi preparatorii condussero a ciò che ora esporremo.

In basso nella parte sepolta (fig. 35, BB, CC), in diversi punti, si sono trovate e restano ancora al loro posto lastre di giallo antico. All'altezza circa di m. 1,40 dal piano antico ricorre una specie di fuseruola schematica di marmo greco (fig. 45) alta m. 0,045 (2). Più in alto da questa m. 2,27, ne ricorreva un'altra come provò la serie orizzontale delle intaccature fatte a sostegno dei marmi sottoposti, in diverse delle quali furono trovati pure, interi o tronchi, degli uncini di rame e il piccolo cuneo di marmo ond'erano tenuti fermi. Soprastavano a questa fuseruola il fregio alto m. 0,34 e la cornice di stucco (fig. 48) di cui si rinvennero a posto due frammenti i quali servirono di scorta pel completamento. Sopra uno di questi erano lievi segni del « mordente » che serviva di preparazione alla doratura, ed anche qualche ombra di tinta turchina; ma i tentativi di policromia, fatti su tali tracce, riuscirono poco persuasivi e s'abbandonarono. Purtroppo la nostra tempra opaca e le nostre dorature non sostenevano il confronto della lucentezza vigorosa dei musaici, e preferimmo armonizzare tale cornice con la tinta d'avorio vecchio che ormai avevano anche i due pezzi antichi.


Fig. 47. — Schema della fuseruola del mausoleo di Galla Placidia.

Quanto ai marmi, noi sull'esempio della cappella del Palazzo Arcivescovile di Ravenna, della cappella di S. Zeno in S. Prassede di Roma (3) e d'altri piccoli sacelli, ritenemmo d'adottarne una sola qualità: quello che rinvenimmo nella parte sepolta, ossia il giallo antico, il quale, sostiene otticamente l'azzurro dominante del musaico, assai meglio del greco bianco-grigio, conveniente ai musaici a fondo d'oro. È vero che pei tre bracci dove si trovano le arche dovemmo ricorrere al giallo di Siena (simile all'antico al punto da distinguersi difficilmente), ma per semplice ripiego, non avendo giallo antico a sufficienza per rivestire l'intero monumento, pronti però a sostituirlo, tostochè questo si trovi.


Fig. 48. — Profilo della cornice di stucco.

(1) Ad esempio nel 1804 quando passò per Ravenna il Vicerè d'Italia! GIULIANO BERTI, *Descrizione del mausoleo di Galla Placidia esistente in Ravenna*, ne *L'Album* (Roma, 1855), p. 72. — A KARL BRONNER (*Ravenna*, Mainz 1897, p. 8) parvero marmi veri, ma egli forse si limitò a guardare la fotografia!!

(2) È interessante osservare come la fuseruola del mausoleo di Galla Placidia (fig. 45) semplifichi la fuseruola classica (fig. 47) nella quale i due globetti verticali non misurano insieme, per larghezza, mai più della metà del globetto stesso. Invece, appena un secolo dopo gli artisti di S. Vitale non rispettarono più o non compresero la ragione schematica della fuseruola del mausoleo, sì che, imitandola, l'alterarono allargando lo spazio derivato dai globetti verticali (fig. 46) il quale in tal modo ne potrebbe includere, anzichè due, tre, contro ogni esempio e regola. Cfr. PIERRE GUSMAN, *L'art décoratif de Rome* (Parigi, s. d., ma 1911-1913) — tavole 11, 22, 46, 58, 59, 65, 71, 75, 127 ecc.

(3) *Brevi cenni sulla basilica di S. Prassede* (Roma, 1898), p. 26.

E non fu soltanto l'esempio d'altri monumenti quello che ci condusse ad adottare un solo marmo. Altri criteri raccogliemmo dagli storici e nel monumento stesso.

Noi vediamo che il Rossi dice il monumento vestito di *praeclaro marmore* e che lo Schrader parla, anch'esso al singolare, di *marmore* (1). Ebbene: a noi sembra che, mentre l'uso del plurale può perfettamente convenire alla quantità delle lastre impiegate anche se di uno stesso marmo, l'uso del singolare non possa all'incontro che riferirsi al fatto che il marmo era d'una sola qualità.

Ma oltre a questo, fu per noi notevole veder lastre di giallo antico intorno, e sino ricalcate sotto, ai due sarcofagi laterali in tale abbondanza e misura da esser avvertita da tutti (2); e più, scoprire nello spessore di due d'esse il foro in cui entrava la vetta ripiegata della grappa per sostenerle lungo le pareti; e, più ancora, vedere lastre larghe ed altre invece lunghe e strette (figg. 5 e 7) come se derivassero dal fregio e dagli stipiti d'angolo della crocera in corrispondenza dei pennacchi della cupola.

Fu questa somma di osservazioni che ci condusse a limitare il rivestimento ad una sola qualità di marmo e ad evitare così altri problemi basati su congetture non sussidiate da fatti concreti (3): problemi, ad ogni modo difficili, se non forse insolvibili.

Quanto al pavimento, il Ferretti crede che il primitivo fosse di musaico. Però a' suoi tempi ve n'era uno *venustissimo* di marmo greco (4). Seguì quello che tuttora rimane e che noi abbiamo detto eseguito intorno al 1540. Oltre al suo disegno, c'induce, a ciò pensare, il fatto che allora fu pure rialzato tutto il piano della prossima chiesa e del monastero di S. Vitale (5). Le parti del pavimento intorno alle arche laterali e di fronte a quella maggiore, nel vano cioè rimasto dopo il trasporto dell'altare, furono compiute nel 1901.

Guardiamo, infine, alla facciata e alla porta. La facciata ora è rozza, piena di acciacchi, con solchi e rappezzi d'ogni genere e d'ogni tempo, con l'*archetto* scemo di scarico della porta alzata nel 1774, e, solo resto ragguardevole, l'inizio ai due lati del grande arco di scarico primitivo (figg. 49 e 50). Ma noi sappiamo che, corrispondendo, con un portichetto, al pronao di S. Croce, essa, come i pilastrelli veduti negli scavi del 1865 e come il resto del portichetto stesso e del *pronao*, dovett'essere rivestita di marmo. Poi, se non prima, certo perdette ogni suo ornamento nel 1602, quando fu disgiunta da S. Croce e rimase sco-

(1) VINCENZO CORONELLI (a p. 16 di *Ravenna antica e moderna*, s. l. e d. ma edita negli anni 1705-1707) scrive esser la chiesetta « cinta e lastricata al di dentro di marmi greci finissimi ». Questo non significa affatto che si trattasse di proconneso o d'imezio. Pel Coronelli, tranne il porfido, che indica col suo nome, gli altri marmi sono sempre greci! Dice ad esempio tutte « di greco » le 24 colonne superiori del Battistero, quand'invece tre sono di travertino, due di pavonazzetto, e cinque di sasso d'Istria.

(2) BELTRAMI, *Il forestiere istruito*, p. 212; JOSEPH BARD, *Statistique* [illegible] *dressée dans la ville de Ravenne*, Lyon, 1840, p. 26; RIBUFFI, *Guida di Ravenna*, [illegible]; UCCELLINI, *Dizionario*, p. 322 ecc.; GIULIANO BERTI, dice, nell'articolo citato, che il giallo antico del pavimento doveva derivare dalle pareti.

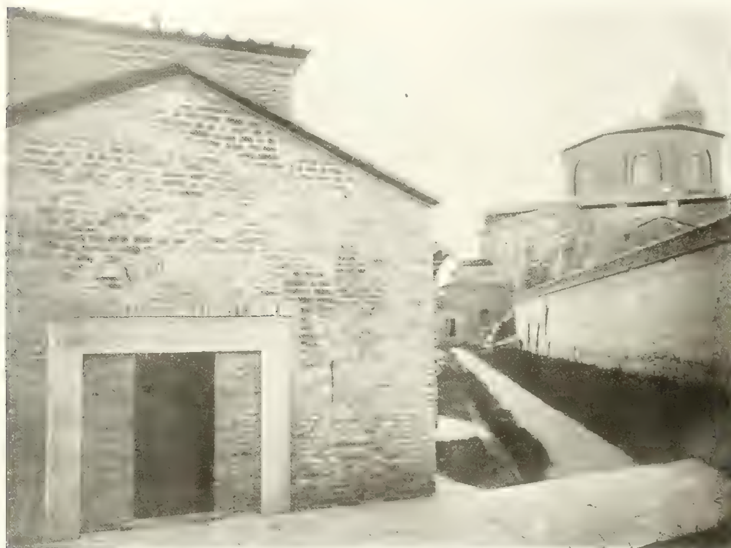
(3) GHIGI, *Il Mausoleo di Galla Placidia*, pp. 46-49.

(4) « *Pavimentum totum est marmoreum venustissimo marmore* [illegible] *Augustae vita*, cit.

(5) È importante per la planimetria e la livellazione ravennate conoscere il doc. che si trova nell'Arch. Stor. Rav., *Cancelleria*, vol. 11, IV, c. 26 *v*.

perta ed esposta alle intemperie. Certo allora la sua porta fu chiusa o lasciata in disuso, perchè, come ci è noto, un'altra ne aprirono i monaci dietro il sarcofago di destra. Nell'aprile del 1754 il Padre Pier Paolo Ginanni, abate di S. Vitale, avendo raccolti alcuni marmi scolpiti nell'atrio della sagrestia di S. Vitale, vi portò anche il fregio romano (fig. 30) con la coppa, le pantère, il tirso, il tralcio di vite (che il Fiandrini chiama «il bassorilievo di Bacco») strappandolo di «sopra la porta di Galla Placidia» (1).

Noi ve lo abbiamo rimesso; ma la solita archeologia casalinga ha trovato a ridire. Basta, ha detto, vedere come si tratti di lavoro pagano, per conclu-



Fot. Ricci.

Fig. 49. — Facciata attuale del mausoleo di Galla Placidia.

dere che nè Galla Placidia nè i suoi artefici avrebbero raccolto e posto in un edificio così cospicuo un pezzo d'ornato d'altra fede e d'altro tempo! (2). Ora è notissimo che parti e frammenti decorativi romani s'incontrano ovunque, in numero stragrande usati dai primi costruttori di edifici cristiani. In Roma nelle basiliche cristiane si trovano porte, cornici, stipiti, fregi, colonne, capitelli di templi pagani. Ma, ripetiamo, quella buona archeologia ravennate è così casalinga che nemmeno esce per le vie di Ravenna; perchè, uscendo ed entrando in qualche monumento, avrebbe pur visto che Teodorico lasciò mettere architravi romani alle estremità dei colonnati della sua chiesa (oggi S. Apollinare Nuovo), e, sulle colonne porfiretiche del ciborio dell'altar maggiore, sino due capitelli derivati da un edificio consacrato al culto d'Iside; e che, anzi, la

(1) Fiandrini, *Annali ravennati*, III, p. 106.
(2) Ghigi, *Il Mausoleo* ecc., p. 9.

stessa Galla Placidia, per alzare il tempio votivo all'evangelista [illegible] si valse delle colonne e dei capitelli d'un tempio romano!

D'altra parte il fregio corrispondeva all'insenatura, formata dal ricorso dei mattoni intorno all'antica porta di Galla Placidia, ed anche ai due frammenti d'architrave che noi scoprimmo al loro posto. E questo grande e mirabile architrave che si era pure salvato a traverso tanti secoli, cedette al massacro dei « ristauri » del 1774, perchè, chiusa allora la porticella aperta dai monaci nel 1602, si credette bene di riformar quella già in passato ristretta (1), e divenuta troppo angusta e schiacciata a causa del piano rialzato della prossima via e



Fig. 50. Facciata attuale del mausoleo di Galla Placidia.

dell'*atrio* pur allora costrutto (2). E, per rialzarla, si fece appunto tagliare l'architrave da Giovanni Toschini nel luglio del 1774 (3): lavoro grave e violento che arrecò, com'era da prevedersi, diversi danni alla parte inferiore del celebre musaico del Buon Pastore!

D'allora sino al 1886 si discese nel sacello per diversi gradini, sì che fu ridotto a un vero e proprio catino spesso, come abbiamo visto anche noi, invaso dall'acqua. L'isolamento provvide veramente alla salute del monumento.

(1) [illegible], *Descrizione* cit., c. 302 [illegible] « non molto larga ».

(2) I due [illegible] alla porta antica, in costruzione [illegible] nel 1774 [illegible] per dar forma ragionevole alla porta [illegible] l'architrave antico.

(3) Arch. Stat. Rav., S. *Vitale*, vol. 1147, c. [illegible]

I battenti della porta sono da secoli di legno (1), ma la supposizione del Ferretti (2), di Serafino Pasolini (3), del Pioli (4) e d'altri, che in origine fossero di bronzo non può non corrispondere alla verità. N'è, fra l'altro, prova il bello e forte anello di bronzo, pel cardine superiore di sinistra, rimasto in uno dei frammenti dell'architrave; e anche il fatto che di bronzo erano le transenne intorno all'altare.

CORRADO RICCI.

(1) [illegible] per lavori alla porta di legno e al cancello, nell'Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, il vol. [illegible] (1579), il vol. 1114, c. 25 *v.* (1700) e il vol. 1131, c. 26 (1737). Gli attuali battenti di larice furono fatti nel 1899.

(2) FERRETTI, *Op. cit.*

(3) *Lastre rav.*, IV, libr. XIII, pp. 28-29.

(4) *Cron. rav.*, p. 165.



Fig. 51.
Pina sulla vetta del mausoleo
di Galla Placidia.

A pag. 18, nella terza linea della nota 2, invece di « globetto *stesso* » leggasi « globetto *steso* » ossia orizzontale.

OPERE DI PITTURA VENETE LUNGO LA COSTA MERIDIONALE DELL'ADRIATICO.



Dopo quanto si è verificato per parte dell'impero romano, in fatto di espansione della propria civiltà, non si è veduto altro stato fra noi destinato a così diuturna espansione quale fu quella raggiunta dalla serenissima repubblica di Venezia.

Stando nel dominio dell'arte, un compito ben degno di essere preso in considerazione sarebbe quello d'identificare tutto quanto si diffuse da quel centro per opera di artisti locali, lungo le coste dell'Adriatico e luoghi vicini, a cominciare da un lato da Trieste per giungere fino all'estremo lembo della Dalmazia, dall'altro da Ravenna e da Ferrara fino verso la punta meridionale del nostro grande stivale.

Proposito dello scrivente per ora è quello di limitarsi a descrivere quanto gli è accaduto di trovare tuttora di opere della pittura veneta nelle provincie pugliesi e fin anco in un remoto paese della Basilicata.

Le Puglie, come si sa, sono costituite dalle tre fiorenti provincie di Foggia, Bari e Lecce. Nella prima è la vetusta città di Lucera, l'antica rocca dei Saraceni e di Federico II, quella che per la prima porge al viaggiatore un esemplare di vera pittura veneta. A chi infatti si prenda a visitare quel vetusto duomo, viene fatto di scorgere poco stante appesa sulla parete destra una ragguardevole tela con una composizione di figure concepita in modo da palesare senza ambagi l'origine accennata. Non è malagevole inoltre avvertire che vi aleggia l'ideale bellinesco, come che interpretato da uno de' suoi seguaci. Osservandolo vieppiù da vicino, infine non può rimanere dubbio che sia da attribuirsi ad un antico veneto della terra ferma, vale a dire al bergamasco Gerolamo da Santa Croce, educato già nella dominante, alla scuola del grande Giovanni Bellini. C'è da credere anzi che l'opera sia stata segnata del nome dell'autore e della data; segnatura della quale, per essere ora poco visibile, non riescì allo scrivente di leggere se non il principio della data, indicata colle cifre romane M D.

Comunque sia il fare del diligente per quanto modesto pittore e i suoi tipi ben si manifestano in quella accolta di Santi. Dove vedesi la Madonna in trono, in atto di reggere il Bambino, ignudo, benedicente: ai lati i Santi Nicola e Giov. Battista e sul grado del trono, di costruzione veramente bellinesca, due angioletti musicanti; là dove due altri in alto, in sul volare, vengono portando la corona da regina, destinata alla Vergine. — Centinata in origine la tela, che dovette avere servito da pala d'altare, fu posteriormente

raffazzonata in forma qu[illegible]lquanto ridipinta, massime nelle parti dello sfondo ad aria libera.



[illegible], Chiesa di S. Andrea. — Sant'Antonio.
Ignoto Veneto.

È lecito presumere che questo dipinto, la di cui esistenza ci venne indicata dal Berenson, sia stata eseguita, con persistenza dell'antico stile, fra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.



Barletta, Chiesa di S. Andrea. Madonna in trono. — Alvise Vivarini.



Bari, Cattedrale. — Madonna in gloria. Paolo Caliari.

Maggiori cose furono riservate alla provincia di Bari, come quella che tenne certamente vieppiù frequenti ed intense relazioni con Venezia.

Incominciando dalla graziosa e simpatica città di Barletta, rammentata da tempo remoto pel fatto della sfida dei tredici campioni italiani, vincitori di altrettanti francesi, — per cui fu innalzata, in tempi recenti, in apposita piazza, il monumento a Massimo d'Azeglio, il degno illustratore dell'eroica sfida, — non è alla cattedrale della città, da pochi anni in qua degnamente ridonata alla sua forma primitiva (1), che noi dobbiamo rivolgerci nel nostro intento, sì bene alla chiesa parrocchiale di Sant'Andrea.

Non è certo opera d'insigne pennello quella rappresentante un Sant'Antonio di Padova, ritto in piedi, il tradizionale giglio nella destra, un libro nella sinistra, che ci si presenta, circondato da vistosa cornice ad intaglio barocco, sul secondo altare a sinistra, — ma va registrato tuttavia come altro fra i dipinti del quattrocento, provenienti dal Veneto, per quanto di autore ignoto, dipendente forse dalla scuola dei Vivarini.

Ben più importante invece la sacra immagine della Madonna col Bambino, che viene conservata nella sagrestia. Intendesi quella autenticata colla sottoscrizione in chiaro cartellino, dove si legge:

ALVIXE VIVARĪ
MCCCCLXXXIII P.

v. c. d. Alvise Vivarini dipinse nel 1483.

Viene fatto staccare il gruppo delle figure sopra una cortina, quasi di prammatica disteso davanti allo schienale del trono. Il fondo è messo ad oro. Non ostante si rendano sensibili durezze inerenti allo stile dell'autore, chiunque sappia apprezzare la spiritualità dell'arte quattrocentesca vorrà compiacersi del candido pensiero espresso dal pittore nella umile Genitrice, che con materna tenerezza tiene seduto sopra un cuscino il divino Fanciullo, tutto ingenuità infantile, affatto simile ad altri che Alvise introdusse ne' suoi quadri; fra i quali ci ricorre alla mente in primo luogo quello, veramente incantevole nel suo genere, che si vede nella sagrestia del Redentore, a Venezia, rappresentante la Vergine col Bambino dormiente sulle di lei ginocchia, venerato da due soavi angioletti; senza dubbio una delle cose più delicatamente intese fra quante sono uscite dalla mano del nostro pittore.

Fortunatamente la tavola di Barletta è delle meglio conservate fra quante s'incontrano nelle Puglie. Il colore del manto della Madonna è bensì alquanto ossidato, per azione del tempo, di modo che ha preso una tinta oscura, monotona, staccantesi duramente dal roseo della veste, — ma astrazione fatta da questo inconveniente, il quadro, scevro da restauri, o quasi, ci si presenta sempre nel suo genuino aspetto.

Non altrettanto pregevole, ma non indegna di qualche considerazione, è un'altra immagine della Madonna quivi, col Bambino che tende il braccio destro dietro il collo della Madre, mentre colla sinistra ne riceve un fiore. Non vuole

(1) Come [illegible] d'opera ci piace rammentare [illegible] tre quadri del [illegible] [illegible] sempre nella cattedrale, rimandando quanti desiderano [illegible] all'articolo del dott. Arduino Colasanti nel *Bollettino d'Arte*, fasc. V, 1910, nel quale egli stabilisce opportuni confronti colla tavola firmata dallo stesso autore nella Galleria Estense di Modena.

essere rammentata se non per incidenza, trovandosi il dipinto appeso accanto alla suindicata tavola del Vivarini, senza accusare per verità alcun indizio che



Barletta, Chiesa di S. Andrea. — Madonna col Bambino.
Cola della Matrice (?).

si riferisca a qualche pittore veneto. Non ci sembrerebbe giustificata tuttavia nemmeno l'attribuzione alla scuola lombarda per quanto vi apparisce. L'autore alla perfine, se non prendiamo abbaglio, si avrebbe piuttosto a ricercare in

qualche pittore locale o di una regione limitrofa, quale gli Abruzzi, da dove trasse i natali il noto Cola dell'Amatrice, il di cui nome ci viene suggerito almeno per approssimazione, dal modo peculiare, grosso e duro, d'indicare le pieghe dei panneggiamenti indossati dalla Vergine, con acuti passaggi dal chiaro allo scuro.

Non è che una oscura copia infine una tela di N. S. che porta la croce, desunta dall'originale di Fra Sebastiano del Piombo, che si trova ripetuto in diverse gallerie.

Viene di seguito, prima di giungere alla metropoli, la città di Trani, bella e ben costrutta alla sua volta, che vanta un giardino pubblico in riva al mare, notevole tanto per la splendida ubicazione quanto per la sua caratteristica piantagione spiccatamente meridionale.

Contrasta coll'aspetto in prevalenza moderno della città l'antica cattedrale, che sorge maestosa, alquanto appartata, in riva al mare, pur essa. Ma per ritrovare le traccie dell'arte veneta conviene rivolgersi ad altra chiesa, vale a dire a quella d'Ognissanti, caratterizzata da un singolare vetusto vestibolo aperto, a tre arcate, che dà accesso all'ambiente interno. Quivi stanno infisse nell'emiciclo della piccola abside, dietro l'altare maggiore, cinque tavole, indubbiamente costituenti in origine un sol tutto di un polittico; opera nella quale nessun conoscitore vorrà esitare a riconoscere il pennello di un altro bergamasco appartenente al novero dei pittori di scuola veneta, cioè al nostro focoso colorista Iacopo Palma, il vecchio. Il soggetto della tavola centrale, centinata in alto, quello di una folta accolta di Santi intorno alla Madonna ritta in piedi a mani giunte, ci permette di argomentare che il polittico fu fatto dall'artista per ornare l'altar maggiore della chiesa dedicata appunto a tutti i Santi. Nelle tavole laterali, alte e strette un Santo per parte; vescovo l'uno a giudicare dall'abbigliamento, pellegrino l'altro, che viene qualificato per un Santo locale, cioè per San Nicola da Trani (dicesi di origine greco). A raggiungere poi l'altezza della tavola di mezzo concorrono da parte a parte due tavole a forma circolare coi busti di altri due santi, fra i quali non si avrà difficoltà a riconoscere il tradizionale tipo di San Girolamo colle insegne di cardinale. Gli è in questi ultimi che si sono meglio conservate le robuste pennellate del pittore, laddove il rimanente purtroppo si trova in pessime condizioni di conservazione, massime la parte mediana, tanto svisata da perfido rifacimento, da dover dire che senza il sussidio delle altre parti difficilmente anche il migliore conoscitore avrebbe potuto riescire a ravvisare nell'opera l'origine palmesca.

Nella piccola città di Bisceglie, che si distingue pel notevole commercio di prodotti agricoli, una reminiscenza se non altro della più insigne pittura veneta ci si offre in una pittura murale sul lato esterno di una cappella annessa alla cattedrale. Non è a dir vero nè più nè meno che una fedele benchè tarda copia dal noto affresco di Tiziano, nel palazzo ducale di Venezia, rappresentante S. Cristoforo col Bambino Gesù sulle spalle.

Non deve recare meraviglia, che la messe più abbondante ci sia riservata nella capitale, Bari. Va nettamente divisa, la città, come si sà, in due parti: l'una antica, sacra alla memoria del veneratissimo patrono San Nicola, l'altra

moderna, che ha celebrato recentemente il centenario della sua origine e che emerge ora fra tutte le città di provincia del mezzogiorno d'Italia per l'aspetto della ricchezza, del decoro, e di non comune attività negli affari.

Bari. Basilica di S. Nicola. — Madonna col Bambino e Santi.
Bartolomeo Vivarini.

Incominciando con la chiesa che da tempi remoti attira la devozione ardente dei pellegrini a tale segno da avere reso necessario l'avviso appeso all'ingresso, interdicente per considerazioni d'igiene l'antica consuetudine di recarsi all'altare del patrono *strisciando la lingua per terra,* non vi poteva mancare qualche indizio di omaggio per parte dei veneziani. Oggidì ve ne rimane uno ad ogni modo in una pala che di primo acchito si palesa per una produzione

dell'antica pittura muranese. È quella dove vedesi N. D. seduta in trono rialzato da due gradini col Bambino ignudo, ritto sul di lei ginocchio destro, in atto d'impartire la benedizione. Ai lati, chiusi entro un recinto murato con meta-



Bari. Basilica di S. Nicola. — Madonna col Bambino.
Bartolomeo Vivarini.

ture, quattro figure di austeri Santi, fra i quali ben si riconoscono il titolare, S. Nicola, dall'attributo delle tre palle d'oro ch'egli regge sopra un libro, e S. Lodovico, quale giovane vescovo, recante l'impronta del giglio di Francia sul proprio manto. È opera d'impronta austera nel suo complesso, da fare pensare all'arte del Mantegna, come viene intesa generalmente. Il cartellino applicato sul grado inferiore del trono fortunatamente ce ne indica la provenienza con

precisione, come che spropositata nella sintassi, da che vi si legge: *Factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de Muriano pinxit 1476* (sic). Bartolomeo il più forte fra i pittori di Murano come fu già bene osservato dal Morelli, tenne certamente una scuola o bottega in patria, dalla quale uscirono parecchie opere, la di cui esecuzione deve essere stata affidata ai suoi dipendenti, nel qual caso dovette essere stata adottata la dicitura di *factum per*. Nel quadro di che si tratta è a ritenersi ad ogni modo ciò sia avvenuto, poichè mentre vi si notano delle parti egregie e ben degne del maestro, altre appariscono troppo deficienti, troppo rozze per poter essere accreditate al maestro stesso. Tali in ispecie le figure della Madonna e del Bambino, che si danno qui riprodotte in dettaglio, dopo l'imagine dell'insieme. Egualmente lavoro di bottega vuolsi ritenere la parte complementare posta in una lunetta superiormente, dov'è rappresentato in mezza figura N. S. morto, messo in mezzo di due angeli, in modo molto simile a quanto si vedeva in una tavola già della galleria Crespi di Milano, da ritenersi alla sua volta condotta da qualche aiuto del maestro.

A pochi passi oltre la chiesa del patrono sorge la cattedrale; alla quale, non sappiamo per quali circostanze toccò la sorte di essere insignita da tre opere di valenti pittori veneti dell'età d'oro.

Vedesi innanzi tutto sopra un altare laterale nella cappella in fondo alla navata sinistra una tela centinata, che deve essersi presentata in origine come una delle produzioni più accurate e più nobili di mano del trevisano Paris Bordone. Oggidì purtroppo tanto insudiciata ed offuscata essendone stata improvvidamente ripassata la superficie, come s'intese, a mezzo di olio cotto, da non permettere di ammirare le finezze del dipinto se non come fossero ricoperte da un fitto velo. Siede la Madonna, di una venustà non comune, fra quante dipinse l'autore, sopra un alto trono, reggendo fra le braccia il ben pasciuto Bambino. Inteso questo in quella che stà sfogliando le pagine di un libro presentatogli da un vescovo; interpretato per San Donato. Dal lato opposto se ne stà appoggiato ad un pilastro la soave imagine giovanile di S. Antonio da Padova, l'emblematico giglio nella destra, un libro nella sinistra. Aria libera nel fondo, con boscaglie, un tendone dietro la Vergine ed una colonna, nella base della quale l'autore volle farsi conoscere con la iscrizione: *O. PARIS Bordonus in Venetiis*. E ne aveva ben donde; potendosi asserire che raramente nella sua splendida carriera di pittore egli seppe innalzarsi a così eletta espressione del tema scelto a trattare. Laonde intese affermare da Venezia in opera destinata a remoto paese quanto valesse l'arte sua, massime in un tempo rispondente all'età fresca e vigorosa. Sì che trasportandoci col pensiero a quegli anni, intorno al 1520, possiamo imaginarci l'impressione che avrà suscitato quella pala appena collocata al suo posto. Contrasto oltre ogni dire amaro con l'impressione che se ne riceve oggidì nello stato ignominioso in cui è tenuta da tempo per le infauste manipolazioni subite, il sudiciume e le macchie dei ceri che la deturpano.

Il desiderio di vedere riscattato al godimento del pubblico la pala di Paris si fa sentire parimenti rispetto alle altre due tele delle quali ci rimane da discorrere. Nella stessa cappella o crociera sinistra del duomo stà appeso sulla parete principale un dipinto di maggiori dimensioni, in istato tale da permettere a mala pena di ravvisarvi la derivazione da Paolo Caliari, detto il Veronese, mentre l'autore per altro vi si afferma già per certa sua peculiare maestà nel modo di trattare il soggetto. La presenza del dignitoso devoto, preso di profilo,

a mani giunte, dà adito di per sè alla congettura che l'opera fosse stata commessa al pittore da un cittadino barese, o che un veneto venuto a Bari se avesse voluto fare omaggio alla Madonna. La quale vedesi, nel quadro, seduta sulle nubi, col Putto al collo. Non è questa tuttavia la parte più ispirata, sì



Bari, Cattedrale. Madonna col Bambino e due Santi.
Paris Bordone.

bene quella delle due Sante al basso, qualificantisi per Sant'Orsola dallo stendardo che tiene nella destra spiegato al vento, e Santa Caterina munita della tradizionale ruota, simbolo del suo martirio. Figure codeste che nel loro atteggiamento dignitosamente vivace del pari che l'umile devoto, ci sembrano quasi intese nel modo usato dal grande Tiziano, sì da far pensare che quest'opera alla sua volta sia da riportare all'età giovanile del glorioso Veronese, collegato sempre alle tradizioni de' suoi predecessori.

Terzo fra cotanto senno giunge il geniale Tintoretto (Jacopo Robusti) con la sua grande illustrazione dell'intervento di S. Rocco, come messo divino fra



Bari, Museo. — S. Michele e S. Antonio.
Bartolomeo Vivarini.

una folla di gente costernata dal flagello della peste. Stava appesa la vasta tela fino a poco tempo fa, sull'altare della crociera destra, dove dal canto suo si



Ezt. Cattedrale. — S. Rocco visita gli appestati. — Tintoretto.

Bari, Museo. — S. Francesco.
Bartolomeo Vivarini.



Bari, Museo. S. Bernardino e S. Pietro.
Bartolomeo Vivarini.

trovava esposta agl'inconvenienti dei sottoposti ceri, fino a che, avvertito il pericolo da Corrado Ricci, fu per suo risoluto intervento rimossa di là e appesa ad una parete laterale, più sicura. La riproduzione del dipinto fa onore all'Istituto Italiano di Arti grafiche, come quella che permette di penetrare con lo sguardo nelle pennellate ardite del pittore, meglio che in presenza dell'originale, causa il suo generale offuscamento, — sì che ben ci rivela l'ingegno potente dell'autore del *Miracolo di S. Marco*, osservando i tipi e le movenze dei disgraziati, quello grandioso del Santo, nonchè la parte più luminosa, in alto, coll'apparizione del Redentore a braccia allargate. Grazie all'azione civile esercitata da Bari moderna si trovano pure in seno alla medesima alcune opere del-



Bari, Museo. — Soggetto famigliare. — Giuseppe Bonito.

l'arte veneta anteriore. Sono quelle provenienti certamente da antiche chiese, ora riunite nel Museo cittadino, situato nel palazzo delle scienze e delle arti. Palazzo la cui vastità è adeguata all'ampiezza della bella piazza-giardino, quasi all'ingresso della città, che ne riceve un'impronta di signorilità degna di qualsiasi capitale.

È di nuovo la pittura vivarinesca quella che vi ha trovato ricovero, consistente in diverse tavole con figure di Santi. Formava un trittico uscito dalla scuola di Bartolomeo Vivarini, un complesso di tre dipinti ora staccati l'uno dall'altro. Nel mezzo ecco S. Francesco d'Assisi preso interamente di faccia, le palme alzate, traforate dai buchi delle stimmate. Ai suoi piedi il cartellino con la leggenda: *Opus factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de M*[illegible] A destra i santi Pietro e Bernardino, a sinistra Michele e Antonio da Padova; tutte figure robuste ed energiche, ma alla loro volta troppo rozze per potere essere ritenute eseguite dal capo-scuola medesimo.

Si distingue dal suo indirizzo comunque sia quello del fratello Antonio, per un colorito più tenue e pallido e per minore potenza plastica. E quanto si scorge in altre due tavole con due Santi ciascuna dove si presentano in una i Santi Francesco e Giovan Battista, nell'altra Lodovico di Tolosa e Antonio

da Padova; quest'ultimo segnato: *Ant. de Murano 1407* con iscrizione rifatta. Dov'è ben riconoscibile che in relazione alla data, ci si offrono dei dipinti di stile più arcaico che quelli del 1483, portanti il nome di Bartolomeo. Già vi si manifesta tuttavia un gusto delicato nell'arte decorativa, caratteristica per luogo e per tempo, come si rileva nella esecuzione delle aureole e vie più nelle ornamentazioni dei libri tenuti dai Santi ed in ispecie nella decorazione a perle e ricami della mitria e del manto del Santo vescovo.

Contiene inoltre il Museo alcune altre tavole del quattrocento veneto a soggetti sacri; delle quali ci dispensiamo di parlare, trattandosi di cose di arte di ordine sensibilmente inferiore (1).



Bari. Museo. — Soggetto famigliare. — Giuseppe Bonito.

Quale sia la storia delle vicende passate da tutte codeste tavole prima di entrare nel Museo di Bari non ci è noto. È ammissibile fossero state raccolte in seguito a demolizioni o soppressioni di antiche chiese anche in luoghi circonvicini.

Fra questi non sapremmo scordare la piccola e deserta città di Monopoli, sita a pochi chilometri a mezzogiorno della capitale, come quella che conserva tuttora alcune opere importanti, delle quali abbiamo da occuparci ora.

Rivolgendoci al Duomo, chiesa di vaste dimensioni, merita speciale considerazione, non fosse altro per la grande quantità di motivi che contiene, certa tavola centinata, custodita nella sagrestia. Soggetto principale: San Girolamo in abito cardinalizio seduto nello studio, il suo leone da un lato, un chierico

(1) Saltando ad un periodo posteriore di ben tre secoli, accenniamo per incidenza a tre tele d'origine napoletana a soggetti famigliari espressi con grande vivacità, con alternativa di sentimenti lieti e tristi. Ne è autore Giuseppe Bonito, nato a Castellammare nel 1707, morto a Napoli nel 1789; scolaro di Francesco Solimena. Come avverte G. Ceci nel nuovo dizionario degli artisti che si viene pubblicando a Lipsia, il Bonito nel 1752 fu nominato socio dell'Accademia di S. Luca, e nel 1755 Direttore della nuova Accademia di Belle Arti in Napoli.

o devoto, inginocchiato, dall'altro. Con buona prospettiva lineare disposti all'intorno il leggìo e diversi scaffali sui quali stanno collocati infiniti oggetti; libri in ispecie, aperti e chiusi, un Crocifisso nel mezzo, fiale, fiaschetto, calamaio, candeliere e appese le forbici e certi strumenti da interpretarsi, mentre dall'alto pendono due festoni di frutti, insieme a due collane di rosario.

Di siffatta opera sarebbe desiderabile quanto mai conoscere l'origine, mentre in realtà tutto è mistero intorno ad essa. Fu già illustrata congetturalmente nel *Burlington Magazine* dello scorso febbraio come una produzione dell'arte di Gentile Bellini, e considerata tale da altri.



Bari, Museo. — Soggetto famigliare. — Giuseppe Bonito.

L'attribuzione a dir vero sembra azzardata allo scrivente, là dove è pure da notare che prevale sopra luogo l'opinione, forse da identificare con una tradizione, che il dipinto appartenga alla scuola senese.

Il vero si è, che nello stato in cui si trova, guasto da screpolature e sollevature nella metà inferiore e insozzato quivi da rozza ridipintura, è tale opera che si vorrebbe vedere collocata quando che sia sul cavalletto di un abile restauratore per indagarne più da vicino i caratteri, sì da cavarne opportuni criterii valevoli ad una adeguata determinazione della sua origine.

Secondo le indicazioni dell'ultima edizione della guida del Baedeker il Duomo doveva pure contenere un S. Sebastiano del Palma, vecchio. Se non che la delusione si scopre non appena il ricercatore vi abbia constatato l'equivoco fra il nome del valente pittore dell'età d'oro e l'omonimo del suo tardo nipote. Non è d'altri infatti se non di Iac. Palma, il giovine, una grande pala d'altare, nella navata destra, accanto alla porta che mette alla sagrestia. La figura di San Sebastiano a dir vero non costituisce che una parte limitata di una animata composizione. Vi primeggia in una gloria di angeli N. D. col ben pasciuto Putto fra le braccia. Al basso sullo sfondo di un paesaggio i Santi, consue-

tamente associati fra loro, Rocco e Sebastiano. Il fare del pittore, i suoi tipi, massime nelle figure tondeggianti dei putti, bene lo rivelano di primo acchito,



Monopoli, Cattedrale. — Madonna del S. Sebastiano. — Palma Giovane.

anche se non recasse sopra un lembo inferiore della tela, come è difatto, la firma: *Iacobus Palma*. In complesso non fa disonore all'autore e potrebbe essere tenuta meglio, se non altro facendo distendere debitamente la tela.



Bari. Museo. — S. Giov. Battista e S. Francesco. — Antonio Vivarini



Bari, Museo. — S. Antonio e S. Lodovico. — Antonio Vivarini.



Monopoli, Cattedrale. — S. Girolamo e un devoto.
Scuola Senese (?).



Monopoli, Chiesa di S. Domenico. — S. Pietro Martire. — Giovanni Bellini.

Per sincerarsi poi del divario che corre fra il vecchio Palma e il giovane basterebbe porre mente al modo di rappresentare appunto il S. Sebastiano, dalle movenze contorte nel quadro di Monopoli, ispirato forse su quello di Tiziano nella chiesa di S. Nazaro a Brescia, laddove ci si presenta calmo e composto nella rappresentazione che fece il vecchio bergamasco nel trittico ora a Brera e in altri esempi.

Ben altra cosa si è quella che ci attende nella chiesa di S. Domenico, — e di che nobiltà! — un tesoro, fino a poco tempo fa ignorato dagli storici dell'arte e della cui esistenza fummo informati dal sullodato cultore dei nostri antichi maestri, Bernardo Berenson.

Si tratta nè più nè meno questa volta che di una tavola di Giovanni Bellini; dove c'è di che convincersi che la firma del pittore a piene lettere in accurato carattere lapidario, messe in oro, quale si vede applicata nella parte inferiore, viene pienamente legittimata dal magistero dell'opera di pittura.

Nelle chiese dedicate a S. Domenico, come ognuno può verificare, solevano spesso essere venerati eziandio i Santi appartenenti al suo ordine. Fra questi è noto doversi annoverare S. Pietro martire, il quale a ricordo della morte incontrata in un bosco presso Barlassina, viene rappresentato con uno stile nel petto e una spada nella testa, per colpi inflittigli da alcuni sicari. Una imagine sì fatta è quella appunto che il caporione della pittura veneta del quattrocento ebbe a fornire alla chiesa accennata, forse a richiesta di qualche devoto del luogo, da che invano per certo avrebbe cercato in paese all'uopo un pittore che fosse pure stato degno di legare i lacci delle scarpe all'insigne veneziano.

A dare un'idea del pregio artistico dell'opera valga la unita riproduzione dall'originale, che ci presenta la figura del Santo, come tipo idealizzato, non già nel momento tragico dell'assalto per parte de' suoi persecutori, come si piacque rappresentarlo Tiziano nel celebre suo quadro purtroppo distrutto dal fuoco, ma in atteggiamento calmo, conscio direbbesi della sua missione spirituale; un libro a fermaglio nella destra, la palma del martirio nella sinistra. Ed è così e non altrimenti che conveniva rappresentarlo all'artista spirituale per eccellenza, atto ad infondere a quel volto dalle fattezze impeccabili, a quegli occhi pietosi in ispecie, tutta la dolcezza pura, propria del fiore del quattrocento.

La figura, grande al vero circa, viene fatta staccare sopra un fondo a cielo con acute nuvolette in alto (1), inferiormente sopra un parapetto e un pavimento a marmo rossiccio. Pari alla perfezione con cui è trattato il viso in ogni singolo suo tratto non che il modellato delle mani, è la diligenza nella esecuzione degli accessori; fra i quali apparisce particolarmente notevole nell'originale la fine decorazione con cui è ornato il coperchio del libro, mediante rabeschi e finte medagliette con effigi per ciascun angolo.

Tenuto conto di tutto l'insieme dell'opera, stimiamo appartenga al tempo in cui il Bellini aveva raggiunto l'apogeo della sua mirabile carriera d'artista e che sia da porre intorno all'anno 1490, cioè a poca distanza da quando ebbe a dare compimento all'indimenticabile trittico della sagrestia de' Frari e alla insigne pala di S. Pietro martire a Murano (dove figura come devoto il doge Agostino Barbarigo) opere entrambe datate dal 1488.

(1) O non sono simili nuvolette, *condensate* staremo per dire, quelle [illegible] dietro la delicata figura della S. Giustina de' Borromei, in casa Bagatti-Valsecchi [illegible] dal Berenson con felice intuito rivendicata recentemente a Gio. Bellini? [illegible] luglio 1913.

Un vero conforto poi che deve provare ogni illuminato amatore dell'arte è quello di potere avvertire come la tavola di cui si ragiona si trovi in uno stato



Monopoli. Chiesa di S. Domenico. — Scudiero con un cavallo.
Giovanni Bellini.

per così dire vergine da profani ritocchi, a differenza di quanto si è avuto a rilevare fin qui nelle nostre visite. Tale fortuna si deve sicuramente alla circostanza dell'essere rimasta presso che inosservata nel remoto luogo di sua destinazione;

sì che le leggiere avarie subite per l'azione del tempo non si riducono ad altro che a certe limitate abrasioni del colore, visibili qua e là sulla superficie della tavola e ad alcuni buchi prodotti dal tarlo; inconvenienti insignificanti, da non infirmare sensibilmente il godimento che si prova nella contemplazione di così squisita creazione.

Ma non è qui tutto quello che ci offre la tavola del S. Pietro Martire. A tergo della medesima l'autore volle sbizzarrirsi in certi piccoli motivi a semplice disegno, interessanti e gustosi alla loro volta. Quasi svanito pur troppo è il carboncino col quale prese a tracciare, inferiormente a sinistra il modello di un candelabro, da immaginarsi eseguito in legno o in bronzo, ornato di sfingi e di altri particolari e rastremantesi con buone proporzioni dal basso all'alto. Vie più attraente il motivo visibile in alto, a destra, a carboncino e biacca; quello cioè a dire di uno snello e grazioso giovane scudiero o palafreniere che sia, ignudo, la destra dietro l'anca, la sinistra alzata per appoggiarsi ad un bastone, e a canto a lui un cavallo veduto da tergo in iscorcio. Motivo che tiene del classico, sì da poterlo congetturare, ricavato per avventura da qualche modello antico di una gemma o di un bassorilievo marmoreo, tanto è fine ed elegante nelle sue linee.

Ed ora, che la tavola del grande maestro è stata richiamata in onore, non ci rimane che da esprimere il voto venga ulteriormente gelosamente custodita, degnamente conservata e preservata dalla velleità di perniciosi ristauri — dovendosi al più avere cura di qualche provvedimento atto ad arrestarvi il lento ma continuato lavorìo del tarlo — e, quando il migliore fra i nostri ristauratori volesse interessarsene, egli avesse a riempire col colore locale le numerose piccole scrostature, che mettono a nudo il bianco della sottostante imprimitura attorno alla figura dell'ispirato Santo.



Terza fra le città capoluoghi delle provincie pugliesi viene la signorile Lecce. Mentre le Guide sogliono chiamarla una piccola Firenze del seicento, noi la diremmo piuttosto una città d'impronta spagnuola, tanto vi apparisce il predominio dell'edilizia sovracarica e cincischiata del seicento, fiorita appunto sotto il dominio di Spagna.

Nulla a dir vero in essa ci si presentò da poter essere ascritto all'arte veneta che c'interessa (1).

(1) Nel piccolo Museo municipale che dà sulla piazza principale ci parve degna di attenzione una tela, larga circa m. 1,50 × 1,20 in altezza, colla rappresentazione del Diluvio, dove si trovano commiste fra loro infinite piccole figure in isvariati movimenti, vivamente illuminate, nella maniera del calabrese Matteo Preti o di qualche suo seguace. — Alcuni pastelli di Giuseppe Casciaro, piacevoli pel colorito locale bene spiccato; e poche altre cose.

Nella chiesa dei Teatini, dietro l'altare maggiore, appesa alla parete: una grande tela raffigurante il trasporto solenne dell'arca santa fra molti spettatori. Composizione bene equilibrata di effetto teatrale. Viene attribuita al pittore indigeno Oronzo Diso che si direbbe appartenente alla scuola del De Muro.

Nella cattedrale della piccola Gallipoli, circondata dal mare: grandi e sontuose tele di stile giordanesco. Fra altro, una copia della *Cacciata dal tempio*, di Luca Giordano, da lui eseguita nella chiesa di S. Filippo Neri a Napoli.

Giunti così all'estremità del tallone d'Italia, non è se non spingendoci ancora molto più in là che ci viene fatto di contemplare un'altra opera importante della migliore arte veneta. Vogliamo alludere al polittico di Cima da Conegliano che si cela nel remoto villaggio di Miglionico, in Basilicata, poco discosto dalla linea ferroviaria che da Taranto conduce a Cosenza. Relegato in luogo così discosto dai maggiori centri di civiltà, l'ignorò completamente fra i nostri critici contemporanei il biografo di Cima da Conegliano, Rodolfo Burckhardt, nè ci consta ne esista altra illustrazione all'infuori di quella che ne fece Martino Wackernagel nel periodico *L'Arte* del 1907 (1), porgendoci insieme alla descrizione particolareggiata dell'opera una debole riproduzione dello scomparto mediano, non che uno schema grafico della cornice racchiudente le tavole dipinte, delle quali non esistono per anco altre riproduzioni fotografiche. Si tratta, come vedesi nella pubblicazione suindacata, di un'ancona complessa, v. a. d. formata da due ordini di tavole, contenenti singole figure intere al basso, mezze in alto, più altre tre nella cimasa e la predella di sotto; configurazione di opere da altare codesta frequentemente usata dai Veneti, non solo della prima ma anche della seconda metà del XV secolo.

È l'umile e trasandata chiesa detta del Monistero quella che contiene siffatta opera, sopra un altare a destra entrando; opera tanto più stupefacente quanto meno uno se l'aspetterebbe in simile luogo. E invero l'ottimo pittore vi usò non minore diligenza di quello che avrebbe adoperato ove si fosse trattato di una chiesa delle più insigni e delle più frequentate.

Nello scomparto mediano, centinato in alto, in modo da occupare anche il secondo ordine, siede in trono modesta e graziosa N. D. che regge il bel Bambino ignudo, benedicente; a sinistra i Santi Francesco e Gerolamo, a destra S. Pietro e S. Antonio, in alto Monica, Emidio a rimpetto di Bernardino e Caterina, ciascuno bene qualificato secondo i tipi tradizionali. Nella cimasa N. S. morto da mezza vita in sù e ai lati la Madonna e l'Angelo annunziante.

Nella predella è scomparsa la parte centrale, nella quale è lecito immaginarsi il pittore avesse rappresentato la Natività. Negli altri spazi singole piccole figure di Santi frati, senza contare altri due collocati in alto su certe sporgenze della cornice barocca.

Per quanto si possa asserire che codesta ancona, sfuggita alla attenzione d'imprudenti protettori, si è conservata nell'essenziale prodigiosamente, nondimeno ebbe a subire delle peripezie nella parte costituente la cornice, rifatta tre secoli dopo la primitiva, come indicano le date apposte all'opera stessa. Questa infatti sopra un gradino del trono della Vergine reca la segnatura: IOANNES BAPTISTA P. 1499 — laddove sulla cornice si legge essere stata rifatta la medesima nel 1782.

In che forma poi si presentasse in origine la struttura architettonica della ancona ce lo suggerisce una analoga disposizione di cornice ed è quella dallo stesso Cima adottata per la sua opera, pure a singoli figure, che decora tuttodì la modestissima parrocchiale di Olera, sopra Alzano Maggiore in provincia di Bergamo.

GUSTAVO FRIZZONI.

(1) Vedi: *Un altare del Cima a Miglionico*, pag. 372.



S. MARIA DE TRIDETTI IN CALABRIA.



LLE falde settentrionali, ancor nereggianti di fitte macchie, del monte Campolico, sotto l'alpestre villaggio di Staiti, che dista dalla marina di Brancaleone (Reggio Calabria) una quindicina di chilometri, in una profonda e suggestiva solitudine, sopra una breve terrazza poco discosta dalla Fiumarella, che scende ricca di acque fresche e sonanti dalla montagna, sorgono oggi le silenti ruine di un monastero basiliano-normanno, di cui oscurissimo è il passato e la storia. S. Maria de Tridetti s'adagia in mezzo ad una breve regione, che oggi ancora porta il nome significativo de « Le Badie ». Indicatomi da persona amica, visitai questo gentile monumento, di cui nessuna traccia si ha nelle guide e nei cataloghi ufficiali dei monumenti calabresi, il 3 maggio del corrente anno, riportandone una impressione profonda. Pur a brevissima distanza dal mare, un paesaggio quasi alpestre avvolge l'antica sede dei Basiliani; masse verdeggianti nello sfondo ed alle estremità di levante e ponente aspre rupi sulle quali si annidano Staiti (m. 750) e Brancaleone Sup. (310), oggi miseri villaggi, che spiano l'azzurro Ionio e la verde vallata del Bruzzano dalle digradanti creste appenniniche, le quali piombano in mare al Capo Spartivento, il *Promontorium Herculis* di Strabone (VI, 259), considerato dagli antichi l'estrema punta d'Italia. Impressione profonda fu la mia per lo stato miserando del bel monumento, che gli insulti del tempo e dei terremoti e l'ignavia degli uomini avevan ridotto a squallida ruina, invasa di rovi e di sterpi, e pur ancora resistenti colla solida compagine dei muri, e colla cupola squarciata a metà d'alto in basso, quasi ad

invocare l'estremo soccorso (1). Ove si pensi che siamo in un ambiente sismico per eccellenza, convien pur dire, che gli architetti normanni, a cui non erano ignote le insidie del malsicuro suolo, avessero studiato ed escogitato tipi murari solidissimi, scelto un terreno compatto e resistente, sviluppate forme peculiari (cupola a tre ordini, finestrine a lesene, archi maggiori a conci profondi) a sostenere gli scuotimenti del suolo.



Fig. 1. — Veduta della cupola e delle absidi da levante.

S. Maria de Tridetti non è un monumento di prim'ordine; assai da meno per dimensioni alla cattedrale di Gerace, la più imponente costruzione normanna della Calabria, è una modesta chiesa monastica dove officiavano pochi monaci

(1) Comecchè nessuna ingerenza io abbia nella tutela officiale dei monumenti calabresi, subito dopo la mia visita del 3 maggio organizzai una spedizione di pronto soccorso, prima che un'altra anche lieve scossa abbattesse quel tanto che ancora rimane della bellissima e caratteristica cupola. R. Carta rilevò e fotografò il monumento, e dalla sua abile mano derivano tutti i disegni che corredano il presente articolo. Spetta ora al Ministero della Pubblica Istruzione di fare il dover suo, rivendicando anzitutto il monumento, che pur era fino a pochi lustri addietro, proprietà dello Stato, e provvedendo poi ai primi e più urgenti restauri, senza dei quali S. Maria de Tridetti sarà tra non guari una insignificante ruina.

basiliani dell'attiguo convento, di cui ogni traccia è scomparsa. Eppure i suoi costruttori non risparmiarono una sobria e modesta decorazione, consona alla moda del tempo ed all'austerità del cenobio, e che s'intona magnificamente col paesaggio severo, che cinge alle spalle quella solitudine veramente monastica.

S. Maria è una piccola basilica a tre navi, che fra gli angoli estremi della pianta rettangolare misura m. 15,50 × 10,25; orientata da levante a ponente, colla facciata volta al monte e le absidi al mare, formava un corpo solido e leggero, per due terzi coperto da un tetto ad orditura lignea a vista, mentre il transetto era difeso da volte a crociera, a cupola ed a mezza calotta.



Fig. 2. — Veduta della cupola e della nave da settentrione.

Cominciando lo studio dalla facciata miracolosamente intatta, vi si apre un ampio portale lievemente archiacuto, i cui stipiti sono formati da mezze colonne in mattonacci, sormontate da capitelli in rozzo calcare, di un tipo che io chiamerò a libro od a cuscinetto. Essi ripetonsi anche al disopra delle due colonne, pure di dischi in cotto, appoggiate ai pilastri, che anche internamente fiancheggiano il grande portale. L'arcone ad ogiva di questo portale è formato di robusti mattonacci in cotto, e così l'incorniciatura delle tre piccole finestre a tutto sesto, che dalla facciata davano luce alle due navatine ed a quella centrale.

La finestra soprastante al portale si apre fra due merli a coda di rondine, in opera laterizia a vista, ed un po' abbassata sulla superfice del muro; forma decorativa capricciosa ma vaga, che vedremo sviluppata anche intorno alle absidi ed il cui carattere studieremo in seguito. La intera facciata, oggi interrata nella sua parte inferiore, presenta la forma precisa della corta sezione, condotta attraverso le tre navate. Il fastigio della campata centrale è incoronato da una appendice cuspidata con due finestre per campane, che dopo attento esame io ritengo sincrona a tutto il resto, quindi normanna, esclusi, ben inteso, i pinacoli lapidei, che sono aggiunte seicentesche. Avremo qui pertanto un raro ed integro esempio di quelle appendici campanarie, proprie in particolare alle chie-

sette rurali, da cui squillavano nella solitaria campagna i sacri bronzi ad indicare il raccoglimento della preghiera, l'esultanza delle maggiori festività, o la voce ammonitrice della morte.

L'esterno dei lati lunghi è uniforme nelle due fronti di mezzogiorno e di settentrione; in ognuna una porta di modica luce e cinque finestre strombate, tutte ad arco tondo, ed alternatamente forate o cieche, ed inserite dentro lesene che rompono la monotonia del fondale murario. Assai più ricca è la decorazione che si svolge attorno alle absidi ed alla cupola, pure emanante dallo stesso concetto, che informa quella dell'intera costruzione. Debolmente pronun-



Fig. 3. Veduta della facciata col portale.

ciate le absidi laterali, più accentuata quella centrale; in quelle le finestrine a tutto sesto sono inscritte in un campo abbassato; nella centrale l'angusto occhio è affiancato da lesene, le quali terminano in alto a coda di rondine. Le cornicette sono seghettate o dentellate, che dir si voglia, e tutto il paramento è da questo lato in opera laterizia con sobrio impiego di conci lapidei nei cantonali, a renderli vieppiù robusti.

Sopra l'abside s'erge la cupola, che vista da fuori presenta due corpi successivi quadrati con finestre fra merli caudati, e si chiude in alto con una calotta depressa; anche qui il motivo seghettato incoronava i due corpi, ma è rimasto intatto soltanto in quello inferiore, i cui cantonali sono rafforzati da poderosi massi squadrati.

Passando all'esame interno del monumento, procediamo spediti per tutto ciò che riguarda le tre navi; caduto il tetto centrale a due falde ed i tettucci laterali ad una sola, il monumento rimasto da ben due secoli scoperto andò incontro ad un vero sfacelo; il pavimento si interrò, crollò qualche pilastro, e sarebbe opportuno uno scavo o ripulimento generale del suolo, per riconoscere il tipo del pavimento, e se in esso si aprano sepolture; il che io non ho potuto nemmeno tentare. Quattro grandi pilastri, due per lato, sorreggevano mediante

archi il muro, al quale appoggiavano le capriate del tetto centrale ed i travicelli dei tettucci laterali; questi pilastri vennero smontati per trarne materiale da fabbrica, e ne rimangono le sole radici. I due mezzi pilastri appoggiati al portone ed all'inizio delle absidi erano adorni di colonne in cotto, formate di mattonacci tondi, e sormontate da capitelli in pietra, di forma peculiare che io chiamo a cuscinetto od a libro. Questo motivo statico-ornamentale delle mezze colonne si svolge per tre lati attorno ai pilastroni che reggono l'arco di trionfo.



Fig. 4. — Veduta del portale col campanile dall'interno.

Il transetto constava del presbiterio sormontato dalla cupola, che nell'interno assume forma e struttura diversa da quella esterna. Il corpo inferiore quadrato è impostato per due lati su poderosi arconi ogivali, per gli altri due sopra arconi a tutto sesto con peducci all'attacco; al disopra segue un corpo rotondo con doppie nicchie di sostegno agli angoli e con finestre, sul quale infine si adagia la cupoletta bassa.

Un crollo fatale, dovuto ai terremoti, ha squarciata a metà dal basso in alto questa bella e complessa parte del monumento, della cui mirabile e studiata costruzione si ha una prova palmare nella resistenza che essa, pur così squarciata, ancora oppone dopo vari decenni di abbandono e di ripetate prove sismiche.

L'abside propriamente detta, angustissima e poco profonda, affiancata da due colonne in cotto sormontate da capitelli marmorei ionici capovolti, senza dubbio antichi, racchiude oggi un modesto altarino di fattura secentesca, la cui mensa avvolge e maschera quella più antica. Una finestrina ad occhio lascia penetrare da levante una luce temperata.



Fig. 5. - Veduta del presbiterio.

A destra e sinistra del presbiterio due piccoli corpi rettangolari, piuttosto angusti e con scarsa illuminazione, coperti di voltine a crociera con absidette poco accentuate, servivano a quelle svariate funzioni secondarie, a cui erano destinati la Prothesis ed il Diaconicon; essi sono privi di qualsiasi decorazione architetturale.

Questa la descrizione obbiettiva generale del monumento, a complemento della quale aggiungo alcune considerazioni d'indole stilistica e tectonica.

La forma del piccolo tempio è quella di una basilichetta a tre navi, priva di atrio, triabsidata e sormontata da cupola; quindi una costruzione longitudinale e non centrale, del quale tipo chiesastico in Calabria, per non uscire dalla regione che in particolare ci riguarda, ci offrono analogie la grandiosa cattedrale di Gerace Sup., quella vecchia di S. Severina e S. Giovanni Vecchio di

Stilo. Per la vecchia cattedrale di S. Severina, che pare fosse priva di cupola, io mi sono adoperato a mostrare come fosse sorta prima della conquista normanna; parla chiaro al riguardo il titolo di fondazione del 1036 *(Bollettino d'Arte,* 1912, pag. 269), alla quale fondazione avrebbe contribuito anche lo spatario imperiale Staurace, se vogliamo accogliere la recente integrazione proposta dall'Heiberg *(Byzant. Zeitschrift,* 1913, pag. 285) per il titolo di quell'alto funzionario, da me ritenuto funebre, dall'Heiberg commemorativo. Più stringenti sono le analogie con S. Giovanni Vecchio di Stilo, le quali il lettore non può ancora rilevare, trattandosi di un monumento al tutto inedito e sconosciuto, che spero di pubblicare tra non guari. Vero è che in esso abbiamo una sola nave, preceduta da *narthex;* attorno alla cupola s'innestano tre corpi absidati, ognuno dei quali potrebbe formare una cappellina autonoma. E la cupola, quadrata all'esterno e poi sormontata da un tamburo cilindrico con uno pseudo portico di 14 colonnine in cotto, si chiudeva con una calotta terminale depressa. Si è detto che S. Giovanni Vecchio sia una fondazione monastica, basiliana, venuta su ai tempi del conte Ruggiero, ma in realtà non è così. Il più antico documento che ad essa si riferisce non è una carta di fondazione, ma un diploma di concessioni speciali fatte dal conte Ruggiero nel 1101: « mancando del necessario il tempio del padre nostro S. Giovanni lo costituiamo abbondante, ecc. » (1). Monastero e chiesa preesistevano pertanto a questa data, ma non siamo in grado di dire se la chiesa, quale oggi ci appare, sia fondazione normanna o bizantina; bizantino però, e probabilmente del sec. VIII, ne fu il primo suo impianto, ma è risaputo come i primi Normanni riedificassero dalle fondamenta molti di codesti allora celebri monasteri basiliani. In ogni modo le affinità fra i due monumenti sono tante e così vive, che io ritengo sieno sorti nello stesso giro di tempo tra il finire della dominazione bizantina ed i primi anni di quella normanna.



Fig. 6. – Arcone d'ingresso dal presbiterio al Diaconicon.

In Sicilia questa forma basilicale su cui s'innesta una cupola a più piani è piuttosto una rarità; ne abbiamo un esempio, nobilissimo per decorazione, nella Martorana, eretta da Giorgio d'Antiochia, grande ammiraglio di Ruggiero II, per uso dei suoi correligionari greci; ma in origine essa è una costruzione a cupola centrale, la quale solo più tardi ebbe la nave prolungata. Più pura è la Cappella Palatina (1132-43), altra opera per mille rispetti insigne. Assieme a S. Giovanni dei Lepprosi, pure eretto dai fratelli Rob. Guiscardo e Rug-

(1) Cozza-Luzzi in *Rivista storica calabrese,* genn.-febbr. 1903. Il terzo dei [illegible] qui pubblicati è una riconferma di re Ruggiero (1149) alla donazione fatta dal p[illegible] conte.

gero (1), queste costituiscono in Palermo gli unici esempi di quei tipi chiesastici minori usati dai Normanni, ma certamente bizantini nel concetto e nella decorazione, di cui le nostre piccole chiesette di Tridetti e S. Giovanni Vecchio non sono che una pallida e modesta ripetizione, alquanto più antica però, delle sfarzose consorelle di Palermo, sorte all'epoca gloriosa per l'arte del primo re normanno. Per tutte queste affinità planimetriche, e per le altre peculiarità architettoniche via via rilevate, ritengo, che malgrado il difetto di notizie storiche non cada dubbio sulla data di origine della chiesa attuale, eretta in sul finire del sec. XI dai primi principi normanni. È però più che probabile che quivi preesistesse una *μόνη* basiliana.

Anche il paragone fra la struttura e la forma delle due cupole tripartite di Stilo e Tridetti induce a credere alla quasi contemporaneità delle due opere, se non che è diverso l'aspetto esterno; quadrato e poi cilindrico a Stilo, colla corona di colonnine; due volte quadrato con code di rondine a S. Maria.

A Stilo la cornice di sostegno alla canna interna rende in forma molto accentuata quel motivo seghettato, che a S. Maria si svolge invece all'esterno sopra la linea dei merli.

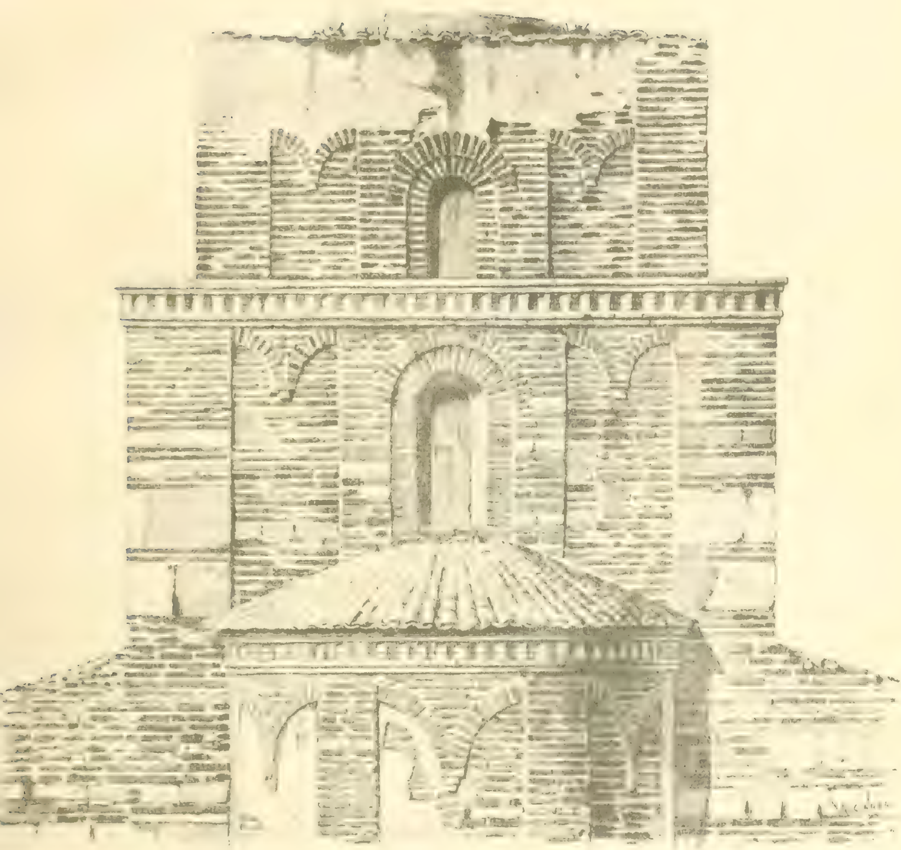
Se perciò che riflette la cupola, ai monumenti anzidetti noi aggiungiamo la chiesetta basiliana di M. Rapàro in Basilicata del sec. X, ad una sola nave con tamburo quadrato bassissimo, su cui se ne imposta uno cilindrico, è tutto quanto si conosce sin qui nel piede d'Italia. Dico con buona ragione si conosce sin qui, perchè come la chiesetta di M. Rapàro è nota soltanto per due piccoli ed inadeguati disegni del pur cotanto benemerito Bertaux (2), io penso che parecchi altri piccoli ed ignorati monumenti a cupola dello stesso genere e tempo s'ascondano nei monti e sui colli della Calabria e della Basilicata inesplorate, se a me archeologo, che all'arte medioevale dedica solo i ritagli di un tempo già ristretto, venne dato di scoprire nel giro di un solo anno (la parola è esatta) i due ragguardevoli monumenti di S. Giovanni e di S. Maria, da nessun studioso dell'arte prima di me visitati ed esaminati.

E poichè io ho parlato della cupola e del sistema di raccordamento delle sue parti interne, noi vediamo che a S. Maria de Tridetti il corpo inferiore quadrato sorregge mediante arconi ogivali ed a tutto sesto in fitto cotto il tamburo cilindrico superiore, nel quale sono innestati, in corrispondenza agli angoli sottostanti, dei nicchioni a cornici aggettanti, che preparano la lanciata della cupola terminale, a mezza sfera (3). Identico sistema noi ravvisiamo alla Martorana, a S. Cataldo in Palermo, sopprimendo però la canna quadra e di tanto sollevando la calotta. È anche questo un motivo bizantino della seconda età aurea, acquisito poi all'architettura normanna. Ma la sagoma della vera

(1) Freshfield, *Cellae trichorae and other christian antiquities of Sicily with Calabria*, etc., pag. 31, tav. XV.

(2) *L'art dans l'Italie meridionale*, pag. 122.

(3) La cupola « à trompes d'angle » è nata in Persia (Strzygowski, *Die persische Trompen-Kuppel* in *Zft für Ges. der Architektur*, 1909), quella sui « pendentifs » è una derivazione della precedente diffusa nel mondo cristiano dell'Asia (Choisy, *Art de bâtir chez les Byzantins*, pag. 6; Diehl, *Art byzantin*, pag. 89 e segg.; Brehier, in *Byz. Zft.*, 1913, pag. 129; Rosintal, *Pendentifs, Trompen und Stalagmiten*, Lipsia, 1912); ed è nel sec. IX-X che la cupola « sur trompes » sostituisce quella sui « pendentifs ». La terminologia tecnica italiana non possiede vocaboli per differenziare codeste forme affini, ma pur distinte, e la parola pennacchio non rende con precisione le loro caratteristiche diverse.



TAV. I. — S. Maria de Tridetti. — **Cupola ed abside dall'esterno.**

cupola terminale, piuttosto depressa nè a pan di zucchero, è già da solo in dice di età piuttosto inoltrata. Dal secolo X in poi di tanto guadagna il tamburo in elevazione di quanto si abbassa e si deprime la cupola vera.

Un breve studio debbo altresì fare del cimiere fenestrato, che corona la facciata, e che compie l'ufficio di vero e proprio campanile. A tutta prima io ebbi l'impressione di vedervi una aggiunzione secentesca, chè tali sono indubbiamente le cuspidi od obelischi terminali. Ma un più attento esame della struttura muraria, dei raccordi, nonchè il motivo delle cornici aggettanti, in laterizio, che si ripete in altre parti della chiesetta, mi fanno ritenere che questo campanilino sia uscito di getto con tutto il resto della facciata. La vera torre campanaria manca così in Calabria come nella Sicilia orientale per ragioni sismiche. Non così nella Sicilia occidentale, dove ne abbiamo esempi preclari alla Martorana (torre autonoma), ed assai più ridotti nel duomo di Monreale ed in quello di Cefalù. Le altre chiesette della regione calabro-sicula per ragioni sismico-statiche dovettero accontentarsi di piccole appendici ad orecchione fenestrato, impostate quando sulla fronte, quando sopra uno dei lati lunghi. Il più antico esempio del genere è nella già citata chiesetta di M. Rapàro in Basilicata. In altre parti d'Italia non esposte a convulsioni sismiche la torre campanaria sorse assai prima; a prescindere dall'Oriente e dalla Siria, dove abbiamo torri chiesastiche di data assai remota, ma di carattere incerto, non escluso quello militare, rammento per l'Italia i campanili di S. Pudenziana e di S. Maria in Cosmedin a Roma, e di S. Apollinare in Classe a Ravenna; se la loro età è molto controversa, certo è sempre, che vanno al di là del mille, ed anzi i due primi voglionsi da taluno riportare al V e VI secolo (1).

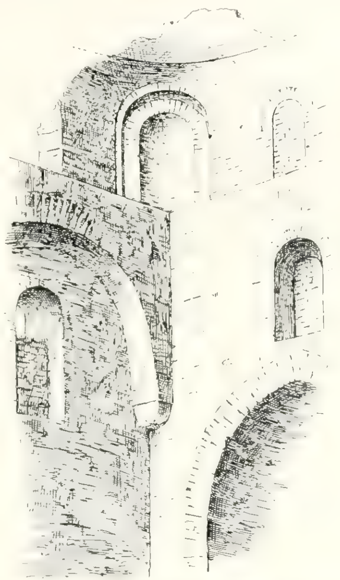


Fig. 7. — Dettaglio interno della cupola.

Resta a dire degli elementi ornamentali della nostra chiesetta. Premesso che dobbiamo tener presente il carattere umile e modesto di questa solitaria chiesetta monastica, non è che i costruttori non abbiano cercato di svolgere, almeno in talune parti esterne di essa, una ornamentazione che desse maggior decoro e vaghezza alla casa di Dio. A diversità dei Greci, che per i loro templi conoscevano un solo materiale costruttivo, il calcare (eccezione il marmoreo Partenone), ravvivato dall'impiego del colore, i Bizantini ed anche i Normanni

(1) Sulle torri campanarie si consulti l'Holtzinger, *Altchristl. Architektur*, p. [illegible] Kraus, *R. Encyclopaedie*, etc., pag. 866 e segg. In Sicilia orientale di chiesette [illegible] di appendici campanarie ricordo soltanto S. Caterina di Linguaglossa, [illegible] strutta per l'insipiente parere di un professore, che chiamato arbitro in una vertenza giudiziale, la proclamò opera secentesca di nessun valore, dando consecrazione ufficiale all'atto vandalico.

adattarono la loro ornamentazione al materiale costruttivo di cui disponevano, vario da regione a regione. A Palermo predomina la fredda e monotona nota del calcare, che in S. Spirito si cerca di ravvivare, innestando nelle incorniciature delle fenestre neri conci lavici; e nell'abside di Monreale facendo risaltare le archeggiature incrociantisi delle lesene sui fondali cementizii più chiari. A Catania il duomo, costrutto in massi lavici, ha un aspetto plumbeo e sinistro, come quello della Montagna nelle giornate di burrasca.

In Calabria si variava da zona a zona; così è che a S. Maria de Tridetti predomina il materiale laterizio, così nella costruzione, ma sopratutto nei particolari ornamentali; solo una parte di esso era a vista, il resto intonacato. Erano a vista le ogive degli arconi, le cornici di nicchie e fenestre, le code di rondine e le cornici seghettate ed aggettanti; e tutti codesti elementi gaiamente risaltavano col rosso vivo del mattone sulla tinta calma dei fondali cementizii. L'impiego di grossi conci lapidei è una eccezione nei cantonali, e nella facciata meridionale, dove, come a Stilo, sono disposti a solari. A S. Giovanni Vecchio si è ottenuta una ornamentazione geometrica e cromica, mettendo a profitto su larga scala il materiale alluvionale granitico della sottostante grande fiumana, e disponendolo a corsìe alternate con letti di tegoloni. Ma anche a S. Giovanni è la tegola che dà l'intonazione negli archetti e nelle cornici, mentre sono di opera mista le lesene.

Una novità che appare a Tridetti è la merlatura a coda di rondine che chiude i campi abbassati fra lesena e lesena; ci vuol poco a comprendere che in realtà essa deriva dalla interruzione dell'ovvio motivo normanno degli archetti della cornice, seguentisi e talvolta incrociantisi. Essa conferisce un aspetto quasi militare a chi guarda il monumento da levante, ed è un motivo di cui non mi soccorrono esempi, perchè certamente raro ed inusitato (1).

Invece il sistema dei denti di sega applicato alle corniciature, cotanto sviluppato alla base della cupola di S. Giovanni, è ovvio in Sicilia a S. Cataldo, nel campanile della Martorana ed altrove (2).

Le colonne e le mezze colonne dell'interno, mancando rulli marmorei antichi, nè essendovi modo di averne di freschi da cave, di cui la Calabria difetta, vennero suppliti con tambelloni circolari di eccellente laterizio. Quanto ai capitelli solo due sono marmorei ed antichi, e vennero messi in opera al posto d'onore, agli spigoli dell'abside centrale. Da quale miniera archeologica

(1) La merlatura a coda di rondine è sconosciuta agli Arabi, che pure dei merli fecero largo uso già prima del mille nel coronamento delle opere militari, nel decorare i cortili delle moschee, o le grandi torri che le dominano (SALADIN, *L'architecture musulmane*, pag. 86-87, 102, 177, 199, 268, 275). Il merlo arabo è per lo più, a triangolo gradinato; talvolta, come nelle opere militari, rettangolare. Le merlature caudate cominciano a diffondersi nell'alta Italia nei castelli feudali del sec. XII (ROCCHI, *Architettura militare*, pag. 64-66). Di tale forma non trovo traccia nelle opere normanne, e poichè è evidente che essa ha qui uno scopo meramente decorativo, ritengo che sia nata casualmente e quasi involontariamente dalla interruzione, mediante le lesene, degli archetti di coronamento all'abside ed alla cupola.

(2) Di codeste cornici laterizie seghettate, la più antica documentazione monumentale si rinviene in Oriente ai Ss. Apostoli di Salonicchi, del sec. XI (RIVOIRA, *Origini d. architettura lombarda*, pag. 187), chiesa che, colla sua vaga decorazione quasi empestica dell'abside, richiama del pari le due nostre. In Occidente questo particolare si diffuse assai più presto, giacchè lo riscontriamo a S. Pietro di Toscanella (739), a S. Eustorgio di Milano (sec. X), nella pieve di Montalino (sec. X), a S. Babila pure in Milano (sec. XI), ed in varie altre costruzioni sorte prima od attorno al mille.

essi provengano, non è agevole il dire, perchè grandi campi di ruine antiche in prossimità di S. Maria non esistono. Propendo a crederli provenienti da Locri, distante una trentina di chilometri, attesa la piccolezza loro e la facilità del sommeggiarli. Ben altro sforzo dovettero compiere i costruttori della grandiosa cattedrale di Gerace, portando sul monte della marina locrese, capitelli e colonne pesantissime. Allo stesso modo le ruine di Vibo Valentia avevano larghissimamente fornito di marmi la capitale prediletta del gran conte Ruggero (1), ed in particolare l'insigne abbazia della Trinità; e persino la piccola

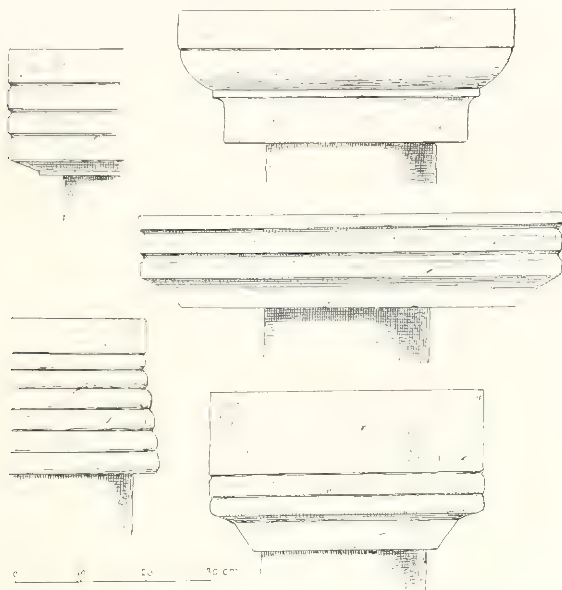


Fig. 8. — Tipi dei capitelli a cuscinetto.

Stilo si alimentava dalle rovine di Caulonia o dalle ville della vallata dello Stilàro, come S. Severina da quelle di Siberene, ecc. Ma in complesso la scoltura lapidea manca a S. Maria de Tridetti, come manca a Stilo, ed in genere in tutte le piccole costruzioni ad opera laterizia preminente. Qui anzi si ottennero con grande sforzo e con meschino risultato i capitelli a libro od a cuscinetto, di cui allego parecchi campioni.

Essi sono l'espressione più semplice ed economica di un tentativo di architettura lapidea, dovuta a scalpellini, che non conoscevano nè tradizione stilistica, nè pratica di stromenti, quindi ignoranti ed inesperti.

(1) Nessun archeologo aveva posto mente a ciò. Ma una recente inchiesta da me es[illegible] a Mileto vecchio e Mileto mi ha convinto che i marmi antichi portati colà da V. Valentia [illegible] in quantità così ingente da formare un Museo. Sono quasi esclusivamente marmi architettonici, e persino il sepolcro del gran Conte non è altro che un sarcofago antico. Disgraziatamente, dopo la catastrofe del 1783, incominciò il saccheggio e la dispersione; ed i marmi finirono a tonnellate *(sic)* nelle fornaci da calce. Ritornerò su questo argomento doloroso.

In Calabria ai tempi bizantini ed anche normanni la scoltura architettonica rimase cotanto bassa, da non oltrepassarne lo stadio di un'arte infantile ed indotta; ce lo dicono i capitelli del Battistero di S. Severina (*Bollettino d'Arte*, 1912, pag. 189-190 del sec. VIII-IX, penosamente intagliati più che scolpiti; ce lo conferma la mancanza di qualsiasi capitello di creazione normanna nella cattedrale di Gerace, che è il più sontuoso monumento di tutta la regione. Soltanto nella cupoletta di S. Maria di Pozzolio (*Boll. d'Arte*, 1912, pag. 271) si svela improvviso e solitario un libero ed audace tentativo di forme floreali. Chi ponga mente a quanto, in fatto di capitelli, seppero darci Ravenna bizantina, la Puglia normanna, ed i fantasiosi marmorai di Monreale e di Palermo, dovrà meco convenire che nella Calabria non vissero nè svolsero l'opera loro grandi maestranze di intagliatori abili, dotti e capricciosi, ma modeste corporazioni o famiglie di scalpellini, di limitata capacità tecnica, di nessuna conoscenza delle tradizioni e delle norme dello stile.

Fra i rarissimi pezzi antichi messi in opera a S. Maria rammento anche un blocco del cantonale SE con kymation dorico arcaico, che spiacemi di non poter qui pubblicare. Infine sopra un altro blocco dello stesso cantonale ho letto in un piccolo cartello il nome

I O A N

che non saprei dire, se si riferisce al *magister* costruttore della chiesa, a persona sepolta all'esterno di essa, od a quale altro individuo.

Ma se la scoltura ornamentale del periodo bizantino e normanno, almeno quale la conosciamo fino ad oggi, è in Calabria assai povera cosa, fiorirono invece in questa regione delle maestranze di eccellenti muratori. La mirabile resistenza di S. Maria de Tridetti ai tanti e gravissimi terremoti che funestarono la regione (Ferruzzano e Bruzzano distrutti nel 1906 distano appena una dozzina di km. a Nord), la cupola e le absidi intatte di S. Giovanni Vecchio, si devono in parte all'eccellente materiale costruttivo, che a S. Maria è dato in prevalenza da grandi ed ottimi laterizi, bene legati ed addentati, ed alternati ogni 5 od 8 filari con corsi di conci calcarei, che vedonsi anche interpolati isolatamente qua e là. Ma quella che predomina è la struttura laterizia pura nelle colonne, negli archi ogivali, nelle incorniciature delle finestre, nelle lesene. Se a tutto ciò si aggiunge l'impiego di un'ottima malta, e la scelta giudiziosa del sottosuolo, formato da una antichissima alluvione cosparsa di ciottoli granitici giganteschi, convien riconoscere come codesti costruttori e maestri del sec. XI fossero assai avveduti nella scelta delle posizioni e del materiale, non meno che abili nella tecnica edificatoria. Ed ove le norme fondamentali da essi adottate fossero state con vigili cure continuate, la chiesetta avrebbe continuato a sfidare, oltre che i secoli, anche gli insulti sismici.

S. Maria de Tridetti è, per tradizione sicura, un monastero basiliano, la cui prima origine deve rimontare bene al di là del mille. Però nella sua forma attuale, e salvo le lievissime modificazioni del Cinque e Seicento, essa appare chiaramente opera dei primi tempi normanni. Quanto ai ritocchi subiti, essi

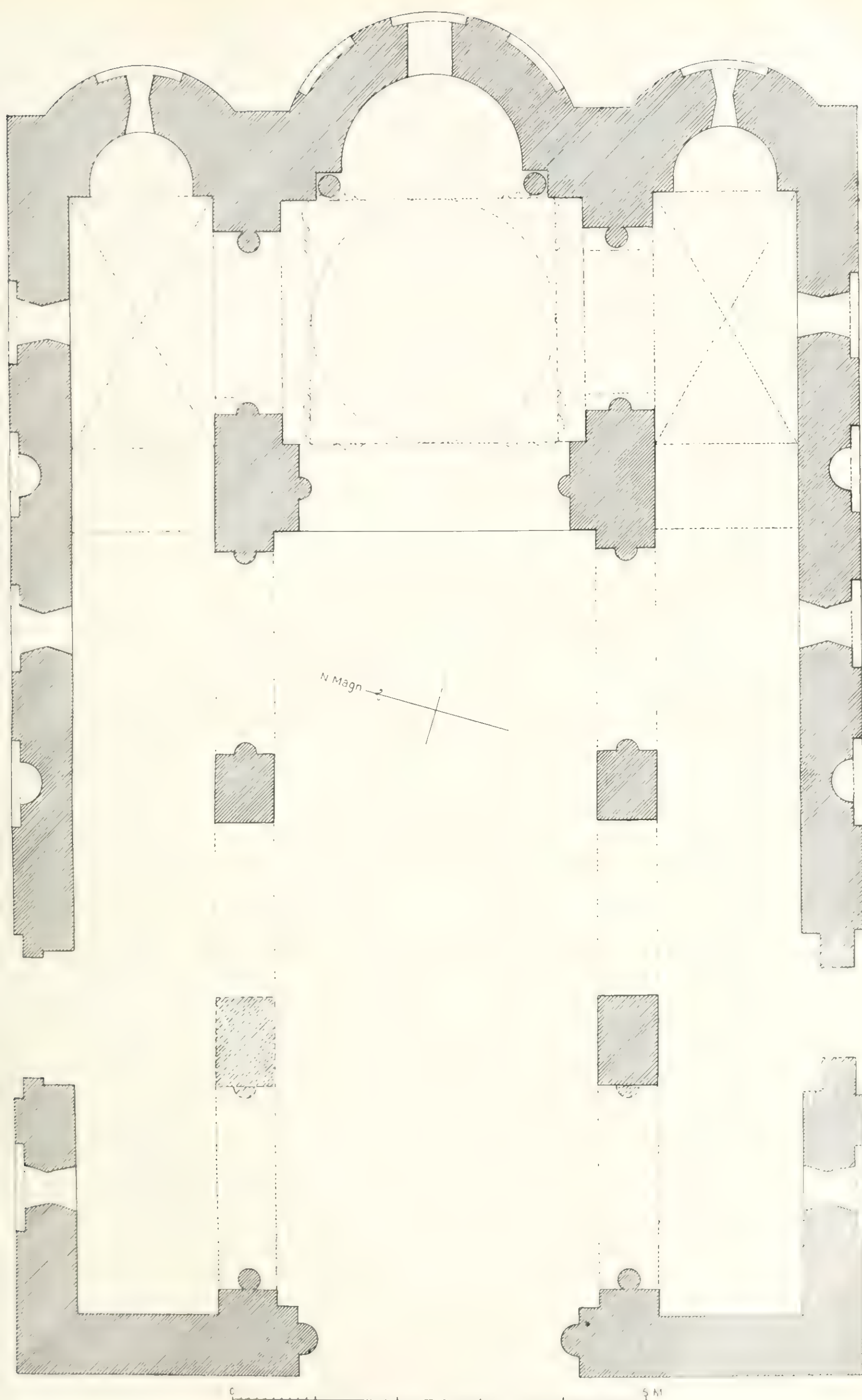


Fig. 9. — S. Maria de Tridetti. — Pianta generale.

riguardano più l'epidermide che non la parte organica fondamentale dell'edifizio, rimasta intatta. Così l'altarino è una brutta e misera cosa del sec. XVI. La decorazione pittorica doveva limitarsi a qualche pannello; nulla io scorgo sull'arco di trionfo e sulla conca; ma gli intonachi ed i dealbamenti più volte ripetuti attraverso i secoli, e che converrebbe sondare con mano delicata, possono celare qualche dipinto. Ed infatti una antica Madonna seduta spunta sotto l'intonaco all'ingresso del Diaconicon; ma è così poca e povera cosa, che non se ne ritrasse la fotografia.

La chiesa è dei primi tempi normanni, ma edificata sopra uno schema greco, perchè destinata ad un culto greco, quale era praticato dai Basiliani. Proprî in particolare, se non esclusivamente, alla liturgia greca sono i piccoli ambienti a d. e sin. del presbiterio, che con termine generico chiameremo Prothesis e Diaconikon; forse anche la presenza di due porte laterali, per separare i due sessi dei fedeli, che traevano dalla campagna ai riti domenicali, fu richiesta da una consuetudine rituale peculiarmente greca. L'impianto generale dell'edificio, di tipo basilicale, ma munito di celle tricore, diventa greco per il carattere specifico della sua cupola. Ma indice sicuro dei tempi normanni sono gli arconi ad ogiva rudimentale nel gran portale ed attorno al presbiterio. Tale forma costruttiva, ignota all'architettura bizantina ed italo-bizantina, spunta in Sicilia coi Normanni, che la ereditarono dagli Arabi; ed il connubio dell'arco ogivale con quello a pieno centro, che occorre nel presbiterio di S. Maria de Tridetti, è una prova lampante della fusione delle due maniere bizantina e normanna (1).

Le molteplici rassomiglianze formali, costruttive e decorative da me rilevate fra S. Giovanni Vecchio e S. Maria de Tridetti mi fanno ritenere, che i due monumenti sieno a un dipresso sincroni, e sorti all'epoca dei Ruggeri, e probabilmente sotto il Gran Conte; anche il tentativo di decorazione muraria all'esterno delle absidi e delle cupole richiama un gruppo di chiesette bizantine sorte sul suolo greco dal IX al principio del XII secolo (2).

(1) L'arco acuto, ad ogiva, o spezzato « non compare negli edifizi cristiani dell'Europa avanti la seconda metà del sec. XI » (Rivoira, *Origini d'architettura lombarda*, pag. 360) Invano se ne cercano tracce nell'architettura basilicale romana ed in quella bizantina. Esso è invece l'espressione costante di un'altra arte, quella araba, che già dal sec. VII in poi ne fa uso larghissimo, in forme e combinazioni svariate (Saladin, *Archit. musulmane* passim). L'arte arabo-sicula, che noi conosciamo soltanto attraverso le ricostruzioni e le costruzioni normanne di Palermo, subiva ai tempi dei Fatimiti l'influsso della grande scuola di Mogreb, diffusa in tutta l'Africa settentrionale e nella Spagna. Ed è questa grande e gloriosa scuola di architetti che ha trasmesso e vorrei dire trasfuso nella architettura siculo-normanna l'arco spezzato, che noi riscontriamo a S. Cataldo, alla Martorana (campanile), nella Cappella Palatina, nella Cubola, nel Duomo di Monreale; edifici tutti che malgrado la veste cristiana contengono tanti elementi musulmani. È soltanto a Palermo che uno si forma una esatta idea di quest'arte bizantina del sec. XII « combinata coi prestigi dell'arte araba e colle tradizioni di quella latina » (Diehl, *Palerme et Syracuse*, pag. 76; Choisy, *Hist. de l'architecture*, p. 62). Ed è ai Normanni di Sicilia che si deve l'introduzione dell'arco spezzato in Calabria, di cui S. M. de Tridetti ci porge ora il primo esempio. La questione dell'arco acuto in Sicilia era già stata prospettata e risolta colla consueta lucidità anche dall'Amari (*St. Musulmani di Sicilia*, III, pag. 839), il quale pensa che nella Kaaba della Mecca si debba cercare la sua prima origine.

(2) Diehl, *Manuel d'art byzantin*, pag. 433 e segg. Questo vago aspetto geometrico del paramento esterno, dipendente da un peculiare impiego del materiale, si osserva anche in alcune chiese di Francia e Germania, anteriori al mille (Essenwein, *Die Ausgaenge der class. Baukunst*, pag. 124-125).

Se questa mia designazione cronologica regge, come io penso, alla critica monumentale, emergono da essa delle conclusioni storiche, le quali contribuiscono a modificare opinioni abbastanza diffuse ed accreditate sull'atteggiamento assunto da Normanni in Calabria nelle cose del culto e della religione.

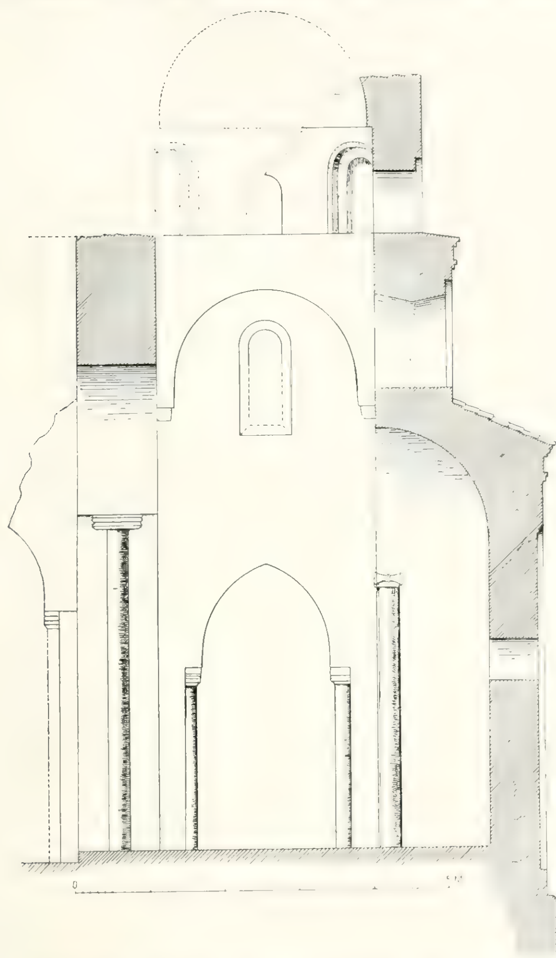


Fig. 10. - S. Maria de Tridetti. — Sezione della cupola coll'abside.

Si dice e si afferma da più parti, che la conquista normanna segnò in Calabria la fine del bizantinismo ed il trionfo della Chiesa romana. Le chiese di Calabria erano state infatti staccate da Roma ed aggregate al patriarcato

di Bisanzio da Leone Isaurico verso il 732 (1); le reiterate guerre fra Arabi di Sicilia e Bizantini, nei tempi che precedono la conquista normanna, se da un lato avevano rafforzato l'elemento greco coll'affluire di nuovi profughi, avevano d'altro canto immiserita la condizione morale e materiale di una parte almeno delle chiese calabresi. Ma il basilianismo, profondamente e tenacemente radicato, costituì sempre un'arma potente per tenere legate le popolazioni calabresi a Bisanzio.

La storia del basilianismo in Calabria costituisce una delle pagine più interessanti della vita non pure religiosa, ma politica, economica ed artistica di quella regione nell'alto medioevo (2). Erano almeno 150 monasteri (3), sparsi ovunque, e che traggono in prevalenza la loro origine dal sec. VIII; molti salirono a celebrità, quasi tutti a non indifferente ricchezza. Queste famiglie religiose, questa « gens aeterna, in quo nemo nascitur », fu uno dei più potenti elementi di diffusione della lingua, del rito e della cultura bizantina in Calabria dal sec. VIII in poi. I Normanni, fortissimi guerrieri e non meno abili politici, erano troppo avveduti per interrompere di un tratto consuetudini religiose profondamente radicate nel popolo da loro appena conquistato. Risulta d'altro canto che durante il periodo primo della conquista essi non erano stati troppo teneri nemmeno verso il clero latino, provocando anzi fierissime doglianze; e tanto meno devono aver trattato con soverchi riguardi quello greco. Ma cessato lo stato di guerra, ben presto essi batterono altra via; non fosse altro la fondazione del Patiro di Rossano, colmato di donazioni e privilegi, estesi ad altri conventi greci, mostra il favore di cui ben presto ebbero a godere anche i Basiliani, che del resto erano anche utili intermediari fra Roma e Bisanzio (4). Dunque niente persecuzioni, ma anzi largizione di benefici, tra cui principale quello di possedere, prima non goduto dai Basiliani; il che non impediva ai nuovi signori di favorire in pari tempo l'ordine benedettino col sorgere di grandi abbazie di esso. Insomma una politica di conciliazione e di equilibrio verso le due popolazioni e le due chiese; la stessa politica usata in Sicilia con Arabi, Latini e Greci. È in questo ambiente politico e religioso che sul finire del sec. XI ed ai primissimi del XII nasce S. Maria de Tridetti, quale oggi si vede; e con tutta probabilità sul posto e sulle ruine di una più antica chiesa schiettamente bizantina.

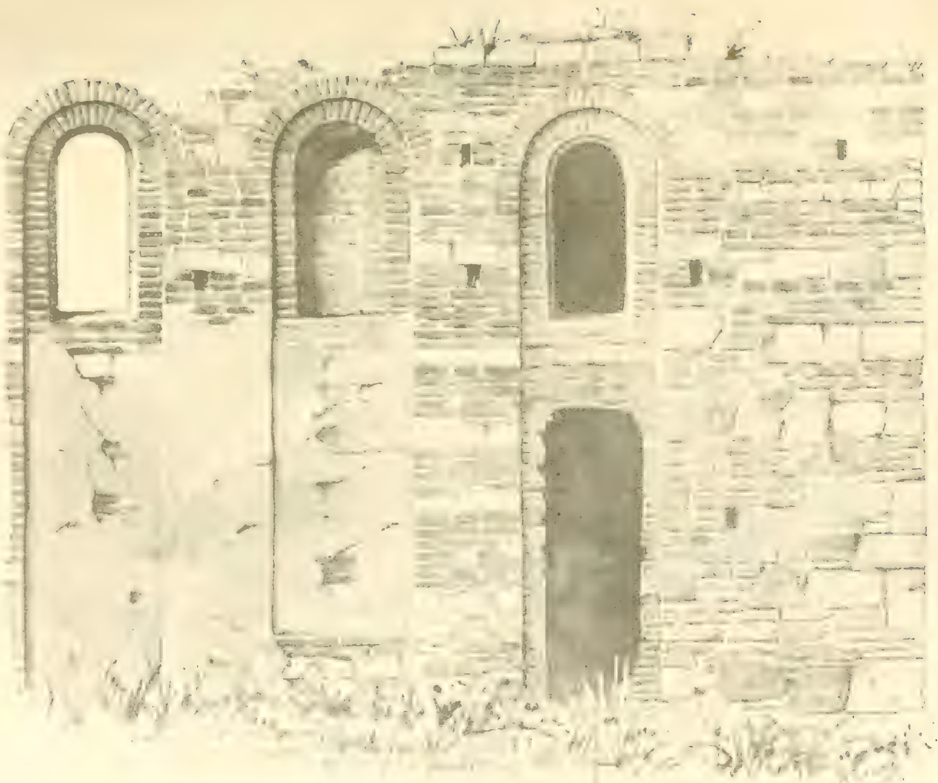
Ma nulla conosciamo della vetusta storia di tale abbazia; si sa solo che dipendeva da Bova, greca per eccellenza fino al sec. XVI; quanto al resto tutto è oscurità. È mera leggenda che sorgessero presso le ruine di un tempio di Nettuno (di quì il nome) di cui non vi è traccia, come sono fantasie di eruditi locali, le città di Delia, Panaghia e Paleopoli, non ricordate nelle fonti genuine antiche.

(1) Minasi, *Le chiese di Calabria dal V al XII secolo*, pag. 238.

(2) Si desidera un'opera moderna su tale argomento. Intanto rimane sempre fondamentale il vecchio Rodotà, *Sull'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia* (1758); sono di utile consultazione il Battifol, *L'abbaye de Rossano* (1891), pag. X e segg.; Minasi, *S. Nilo di Calabria* (1892), pag. 99 e segg.; Lenormant, *Grande Grèce*, vol. I, pag. 361 e segg.

(3) Secondo il Rodotà *(o. c.)*, i monasteri basiliani nell'antico reame furono 1500, e di essi 400 in Calabria. La mia statistica, basata su dati più rigorosi, cioè sui nomi dei monasteri di cui si conosce qualche po' di storia (Battifol, *o. c.*, p. 181), è forse un po' al di sotto del vero.

(4) Chalandon, *Histoire d. la domin. normande en Italie et en Sicile*, vol. II pag, 585.



Tav. II. — S. Maria de Tridetti. — **Esterno della navata meridionale.**

E la sua storia misteriosa si chiude con una breve notizia di mera [illegible]. L'ordine basiliano, che vantò tanti santi autentici ed illustri, dopo il periodo svevo è quasi ovunque in decadenza; i tentativi fatti nel quattrocento per infondervi nuova vita ed energia ebbero scarsi risultati. Le sacre visite ordinate



Fig. 11. — S. Maria de Tridetti. — Sezione della cupola, diaconicon e prothesis.

alle comunità basiliane dai pontefici Onorio, Urbano V e Gregorio XI rivelarono più che una decadenza un vero sfacelo, materiale, morale ed intellettuale, della vita monastica in Calabria, tanto che Roma si vide costretta a sopprimere gran parte di quei monasteri, trasformandoli in commende cardinalizie. Il visitatore apostolico che nel 1551 ispezionò S. Maria de Tridetti così riferisce della sua missione (1): « Die 9 maii...... venimus ad monasterium S. Mariae de

(1) BATIFFOL, *L'abbaye de Rossano*, pag. 112.

(2) [illegible]

« Tridetti iuxta Mottam Bocalinam, dioecesis Geratiensis, et invenimus deso-
« latam, et in eo non invenimus nisi iuvenem unum secularem; ecclesia erat
« sine ornamentis et quasi spelunca latronum et animalium ». E questo era assai meno di quanto era stato osservato in altri monasteri, dove il clero, parte latino, parte greco, divenuto quasi analfabeta, e sovente coniugato, disertava la chiesa ed il culto per darsi agli affari, ed era esposto alle rapine dei briganti nei monti, dei barbareschi lungo le coste. Il rapporto ufficiale di questa sacra visita è una pagina viva e palpitante della miseria cui s'era ridotto in Calabria l'ordine un tempo glorioso, e benemerito della religione e della civiltà.

* *

È mio sogno d'artista e di suscitatore di memorie il veder risorta sullo sfondo cupo dei boschi la piccola abbazia, emergente, nella quiete solenne di questo nascosto recesso della verde Calabria, colla sua candida cupola merlettata di rossi mattoni, ed invocante col timido squillo delle piccole campane la pace sull'agitata umanità. È pur troppo sogno d'altri tempi; ma l'arte non è più tale senza il profumo della poesia e del sentimentalismo.

Per lo studioso obbiettivo S. Maria de Tridetti è una nuova conquista all'arte bizantino-normanna della Calabria, così debolmente conosciuta; è un altro elemento da aggiungere alla storia monumentale di questa regione, che se non fu grande come quella di Sicilia e della Puglia, ebbe tuttavia i suoi fasti, inesorabilmente cancellati dai terremoti; il che rende tanto più desiderabile la ricerca e lo studio delle scarse reliquie superstiti.

P. ORSI.

POSTILLA. — Devo alla cortesia di un dotto uomo di Bova, il can. Pasquale Natole, alcune notizie storiche pervenutemi dopo la chiusura del presente articolo. Premesso che di tale monastero non si fa menzione dagli eruditi calabresi degli ultimi secoli, egli soggiunge « L'AUTELLITANO soltanto nelle *Me-*
« *morie della chiesa di Bova* discorre di un privilegio col quale il conte Ruggero
« nel 1060 distaccava una parte delle rendite della badia in parola e le asse-
« gnava a questo capitolo (di Bova). Il privilegio, secondo lo stesso storico, sarebbe
« stato riconfermato da altri sovrani angioini ed aragonesi; e segnatamente da
« Carlo II di Napoli nel 1305. Notizie queste che io vi do senza averle potuto
« vagliare al lume della critica e discutere sulle fonti.

« È certo però che mons. Camerata, vescovo di Bova, aggregò al capitolo
« la detta badia nel 1607, e lo stesso capitolo, fino a poco tempo fa, faceva
« celebrare ogni anno uffici divini in una chiesa vicina a quell'antico monastero.

« Nè è del tutto improbabile, che assai prima del 1607 sia stata data più
« volte in commenda; questa mia opinione è confortata dal fatto, che dal vo-
« lume di Santa Visita fatta da mons. Conestabile nel 1670, ed eseguita con
« molta accuratezza, non risulta alcun cenno su S. Maria, mentre si discorre
« minutamente delle chiese vicine ».

La notizia dell'Autellitano può collimare coi risultati della ricerca artistica; lo stile dell'edificio corrisponde benissimo e quello in voga nei primi tempi normanni, e nulla toglie che la ricostruzione di S. Maria de Tridetti rimonti al gran conte Ruggero. Ma le rendite del monastero essendo allora eccessivamente laute, per una piccola comunità, egli credette opportuno di devolverne una parte al Capitolo della cattedrale di Bova, che aveva maggiori bisogni.

DAI CONTI DI DOMENICO FONTANA.

(1585-1588).

(Continuazione e fine, vedi num. Novembre 1913).

[Fol. 24]. Il **secondo libro** (seguito dal **terzo libro**), il quale comincia con: « misura di lavori fatti fare a maestro Domenico Fontana; fatti detti lavori al torrione di Belvedere ».

Accanto a delle piccole riparazioni ci sono delle demolizioni d'una certa importanza:

Fol. 24*v*. Per la distatura della volta grande, che era in cima a detto torrone, fatta a paviglione, ripiena nelli fianchi, alto palmi 19, largo palmi 56 de diametro e butatto la ruina nel boscho e fuora del portone.

Seguono i lavori di rinforzamento alle « fabriche » del Bramante:

Fol. 26. Mesura delli pilastri et archi fatti sotto la galaria de Nostro Signore nel Teatro, fatti per fortificatione del detto.

È un muro con 34 zoccoli, con 34 pilastri e 17 archi corrispondenti; il tutto ammonta a: « 891 scudi 85 bajocchi ».

Fra i conti per riparazioni che seguono, ce n'è uno che pare ci ricordi il servizio primitivo per passare il Tevere, i « traghetti », mai dimenticati nelle antiche piante iconografiche di Roma:

Fol. 27. Per la mettitura de un legno su la riva del fiume per meter il canepo per atacar la barcheta... bajocchi 80.

[Fol. 27*v*.] I lavori in Castel Sant'Angelo nel lungo corridoio e la preparazione della camera, dove sarà custodito il « tesoro », attestano i primi frutti della politica finanziaria di Sisto Quinto.

Il mandato, firmato dal papa, per tutti i lavori notati fino a questo punto nel secondo libro porta la data: *23 ottobre 1586*. Con il: *15 gennaio 1587* cominciano i conti per la scala, che conduce dal Vaticano a San Pietro (in fondo alla Scala Regia attuale).

La basilica è indicata come: « fabbrica nuova » e in fatti presentava un fianco già pronto, verso il palazzo Apostolico, per ricevere questa nuova via di comunicazione.

Il problema di aprire questa scala stretta, con le sue finestre che guardavano ancora: « l'andito del Paradiso » ha dato da fare molto al maestro Fontana (che sarà presto anche davanti i ragionieri: « il cavalier Fontana ») giudicandosi dalle intricate: « misure ».

Vi si trova notata: « la loggietta, dov'è l'arme de Nostro Signore » e, come era da aspettarsi, un conto:

Fol. 34. Per haver tagliatto il muro della faccia della capella di Sisto.

[Fol. 36] Il tutto ammonta a: « 3670 scudi e 97 bajocchi » e la « mesura » definitiva è fatta da Carlo Lombardi, il quale firma manu propria.

[Fol. 37] Il mandato finale è del *28 febbraio 1587*; ciò che prova che si lavorava alacremente, secondo il metodo introdotto da Sisto Quinto, e che si sarebbe iniziata su scala grandiosa l'impresa seguente:

Fol. 41. *1586 novembre* 5. Spese fatte per condurre la guglia nella piazza di San Pietro...

Per i canapi di due fornitori di Foligno, la legna della tenuta di Campomorto — Fontana ne parla nel suo libro — il trasporto fatto dentro Roma su carri del fratello Giovanni questi conti vanno confrontati con la bella descrizione lasciatane dal Fontana; si può dire che essi servano a quella come corollario. Seguono le notazioni relative agli utensili minori: le traglie e anelli di ferro, financo i chiodi, con la particolarità di carattere romano, che molti negozianti di ferramenti stavano già ad abitare in piazza Navona.

L'architetto, pratico e previdente, fece fare l'ornamento per la punta dell'obelisco, da mettersi in opera certamente quando la grande mole si trovava ancora: « a mezz'aria »:

Fol. 44. Scudi 36 pagati a mastro Ludovico Ducca per la manifattura delle 3 mensole messe sotto li monti in cima la guglia.

Fervono intanto i lavori per il fondamento dell'obelisco nella piazza di San Pietro; per il buco empito di tegole e pietre scassate in fondo, coperte di massi di travertino; per la balaustrata intorno e, finalmente, per il famoso: « Castello »:

Fol. 44*v*. Scudi 80 per haver fatto li 10 ponti per poter andar in cima la guglia per comenzare il castello dove lei stava prima,

e 2700 scudi per il « Castello » intero. Vengono anche notati i lavori per rompere il muro della sacrestia — l'antica Santa Maria della Febbre —, per togliere e per rimettere il pavimento in marmo e per richiudere il buco fatto nel muro.

La colazione offerta agli operai nel giorno del trasporto costò:

Fol. 45. Scudi 24 bajocchi 50 spese in pane dato a mangiare a dette opperre.
Scudi 27 per il prezo de botte doij de vino per detti homeni.
Scudi 38 per salsicioni, caso e presuti per detti homeni.
Scudi 15 bajochi 60 per canestre, bocali, broche et bicheri, che si roppero e si persero detto di.

Questi ultimi: « scudi 15 bajocchi 60 » rappresentano il passivo d'una impresa che avrebbe potuto costare ben altre catastrofi!

Vediamo ancora l'obelisco trasportato, messo a posto e ristorato. Poi si mettono, secondo l'abitudine, i « modelli » dei leoncini, che dovranno fingere di sopportarlo e si fa dorare una iscrizione da un vero pittore:

Fol. 45. Scudi 20 per la fatura delli ponti, fatti per restaurare detta guglia et per meterli li modelli delli leoni.

Scudi 20 pagatti a maestro Giovanni Guerra, pitore, per indoratura delle 371 lettere alli piedistalli.

A [Foglio 48] comincia il: **quarto libro** contenente a [Fol. 51].

1586 marzo 15. Mesura et stima delli lavori de muro fatto alla scala nova et curitor dei Santo Giovanni Laterano, comenciando alla logia vecchia della Porta Santa, seguitando per la faccia verso il cortile... hordinatti da me Domenico Fontana et fatti fare da maestro Giovanni Fontana...

Questo conto dà qualche informazione sulla topografia della piazza dell'antico patriarcato:

Fol. 53. Terra levata e porta via a l'incontro del fondamento che fa archo... scudi 22 bajocchi 80.

Terra levatta dov'era il giardino di messer Anibale cappelano...: scudi 91 bajo[illegible]

Terra ne la piazza denanti a detta fabrica del detto coritor verso il monasterio [illegible] netentieri...

Terra levata quanto dura il portigo vechio sino tutta la basa de l'ultima colona verso le vigne...

E come per provare la tenacità delle tradizioni Romane:

Per la metitura di numero 13 finestre de travertino piane... pigliatte le dette pietre della piazza, dov'era il cavallo de bronzo.

Seguono i conti per il grande fregio, per lo scudo papale, per il portone dove si parla d'una colonna di granito con base e capitello levato e messo sotto il portico. Come conclusione appariscono i conti dei pittori.

[Fol. 56] *1586 maggio 16.* Lavori di demolizione alla piazza delle Terme, fatti da: « mastro Stefano todescho et compagni ». Comprendono:

... 4 pilastri impiedi,.... 2 ale che sporge fuora delli pilastri verso la chiesia,..... massiccio del muro de 2 archi,.... massiccio del repiene de 2 archi..... sopra le volte; ..... massiccio della faccia che fa la casetta.....

in tutto per: « scudi 528 bajocchi 15 », prezzo della distruzione di tante antichità.

Si ritorna ancora al Laterano:

Fol. 57. *1586 luglio 4.* Mesura della torre desfatta nella piazza de San Giovanni Laterano, buttata a terra de mastro Battista e mastro Gasparo todesco compagni...

saldato con: « scudi 160 bajochi 96 ».

Fol. 58. *1587 gennaio 27.* Lavori... per il palazzo Apostolico:

che sono riparazioni di poca importanza.

[Fol. 59] *1587 febbraio 16.* Lavori a Santa Sabina, eseguiti da due muratori, i quali lavori sono ordinati e misurati dal Fontana, e terminati non senza scapito di venerabili antichità. Ne abbiamo indizio nella nota dove è segnato il pagamento di uno scudo per:

Fol. 59*v.* ... ricciatura e spicionatura... dove sono dipinti l'agnelli et fiume,

dove dopo si mette: « colla di stucco depinta »; e nel seguente brano:

Fol. 60. Per haver calato le lastri de porfidi et marmi, che facievano la incrostatura della tribuna: scudi 31.93.

Questi lastroni sono poi messi: « al piano dell'altare » e all'altare stesso.

Poi son notate spese:

Fol. 60*v.* Per haver levatto la sedia vechia pontificale,

e altre per ricercare i corpi dei santi e per spostare delle basi di colonne. (Vedi per altri particolari Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, IV, pp. 168–169).

[Fol. 61] Il conto è firmato anche da Carlo Lombardo.

[Fol. 67] Il famoso castello va in parte a finire nel « lavatore » fatto alla fontana di Trevi:

Legnami datti del cavalier Domenico Fontana, architetto de Nostro Signore, per la fabrica del purgo de pani *(sic)* a la fontana di Trevi, cioè legnami, che erano da quelli hano servito per la guglia di San Pietro et prima.

[Fol. 70] **Libro quinto.**

Fol. 71. *1587 luglio 14.* Mesura et stima delli lavori fatti alla vigna apresso Santa Maria Maggiore....

con indicazioni topografiche dei dintorni della villa di Sisto V, ora interamente scomparsa:

Muri attorno alla vigna. ... comminciando al confine, che attacca con la vigna de monsignor Dandino e ve(ne)ndo verso Termine...

... muro... comminciando al cantone della fonte al portone novo di Termine e venendo verso strada Felicie...

Fol. 71*v*. ... il portone dove s'è fatto la fontana vicino alla casetta, che era del Costa.....

Fol. 73*v*. .... alla vigna, ch'era di Salviatti.

Fol. 75. ... li muri della vigna in faccia della guglia, dove s'è ribassato la terra della piazza, dov'era la chiesa di Santo Luca.....



Fig. 3. — Lavatoio pubblico.
Affresco già esistente nella villa Montalto, ora nel palazzo Massimo alle Terme.

Fol. 76. *1587 luglio 21.* .....muri fatti per la casa nova accanto la porta et casetta vechia.

Fol. 77. ... portone che entra nella vigna in faccia della Subura...

E ancora è cenno del legno, che ha servito nell'occasione che si trasportava l'obelisco:

Fol. 78. ... 3 travi... qualli sono di quelli della guglia stimati con la portatura della piazza di San Pietro: scudi 6.

Fol. 79. *1587 settembre 2.* Muri per le fontane per detta vigna,

con notizie pregevoli, per chi volesse studiare l'arte idraulica e il meccanismo delle fontane di quel tempo.

Infine:

Fol. 81. Mesura e stima delli lavori fatti alla casa che era del Costa in detta vigna.

A [Fol. 86] comincia il: **sesto libro**

con:

Fol. 87. *1587 settembre 3.* Mesura et stima della fabrica della cappella del Santissimo Presepio a Santa Maria Maggiore,

dove è tutto notato, anche le fondamenta nuove per le basi delle colonne rimosse nella nave principale per aprire un ingresso alla nuova cappella laterale:

Fol. 87*v*. Muro di mattoni fatto per zoccolo sotto alle 2 base delle colonne trasportate in chiesa in faccia della capell...

E il seguente documento, caratteristico per Sisto Quinto:

Fol. 88*v*. Muro che seguita il detto pilastrone atorno di matone, quale fu fatto per prescia di Nostro Signore per levare la capella del Presepio.

Seguono i conti per il trasporto, descritto con particolari dal Fontana nel suo libro, illustrato ivi con una stampa e anche rappresentato in uno degli affreschi della Biblioteca Vaticana.

Quindi ritorna il trasloco delle due colonne:

Fol. 93. Per haver levatto le 2 colonne e calatte in terra per alargare dove si vede tutta la faccia della capella e tornatte a remetterle in opera con sue base sotto e capitelli sopra; stimati insieme: scudi 50.

La notte di Natale venne celebrata nella « fabrica »:

Fol. 94. Per haver fatto li ponti serrati quali furno fatti per la notte di Natale 1586 per l'area *(sic)* che non passasse detta notte per dir la messa...

Per le tende, che furno tiratte sotto detti ponti per chiudere l'aria, quale *(sic)* furno portate de Palazzo e serratte le finestre, come s'è detto, per l'aria.

Fol. 94*v*. Per il pilo dell'Inocenti, levatto di Santo Paulo e condutto a Santa Maria Maggiore e messo in opera sino dove si vede, calatto a basso con l'argano e condottolo alla porta e caricatto nella caretta e condottolo a salvamento nel suo luogo, tagliatto il muro, dove s'è incastratto con suo coperchio simile; calculatto insieme: scudi 18.

Pilastri e colonne sono « lavorati » nel cortile del « palazzo » — probabilmente quello di Santa Maria Maggiore — come anche la statua eretta da Sisto Quinto nella sua cappella in memoria del papa suo benefattore:

Fol. 102. Per la portatura della statua di marmo di Papa Pontefice Pio V, presa nel palazzo, dove s'è fatta e portata nella capella e tirata e messa in opera, dove si trova: scudi 18.

[Fol. 106] Cominciano i conti per un'altra opera considerevole, una delle « imprese » di Sisto Quinto: l'ospedale de' Mendicanti — esistente tutt'ora in parte come Ospizio de' Cento Preti. Un affresco della Biblioteca Vaticana e una stampa del Vasi, un quadro del Vanvitelli che era esposto nell'anno 1911 alla mostra topografica di Castel Sant'Angelo, ci possono aiutare a ricostruire la località, che una volta chiudeva la prospettiva di via Giulia, e dove Paolo Quinto, con molto criterio, fece costruire una fontana dell'acqua Paola.

Fol. 106. Mesure et stima delli lavori fatti.... ne le case compre da Nostro Signore a ponte Sisto per fare la casa delli poveri mendicanti... pagati da me Domenico Fontana.

Le case intorno sono abitate da fornai, che vi tengono bottega; c'è un « giuoco della palla »; una « scala che va dalla stufa alla barbaria », c'è: « l'osteria della Serena » e la « mola », indicata spesso, che ci rammenta che siamo in riva al Tevere.

Nei conti di « mastro Giovanni, feraro a ponte Sisto », sono delle espressioni romane e familiari; l'operaio più d'una volta fa: « un saliscendolo », per esempio per la « porta grande verso la Serena ». Il « cocco *(sic)* de' poveri a hauto numero 15 cancani; servirno per attaccare il rame in cucina ». Poi:

doi can[illegible] messi all[illegible] stantia dove si medica li stropiati,
doij ferri per inchiavare le concoline della carna,
doi cancanetti per attaccare la stolla del frate.

Fol. 124. *1587 agosto 26*. Mesura et stima delli lavori fatti di tutta robba, fatti da maestro Pietro Carona e compagni alla scala della Ternita del Monte fatti per hordine di Nostro Signore Sisto V, tutta robba.

Le notizie riguardo a questa scala elegante nella severità della forma, sono le prime che ho potuto trovare, dopo il breve cenno che ne fa il Fontana stesso nel suo libro.

Il conto comincia con le fondamenta [Fol. 124-126]. Una volta designazione del luogo è data genericamente, in modo da indicare tutta la Via Felice d'allora:

Fol. 124. Muro di fondamento della banda verso Santa Maria Maggiore.

Parrebbe che vi fosse collocato subito il piccolo monumento, così caratteristico, a piedi della scala verso l'angolo di via Gregoriana e via Sistina, e forse anche il bassorilievo. Ammettendo qualche dubbio, trascrivo qui le indicazioni del conto:

Fol. 129. Muro del pilastro de mattoni, che fa piedestalo a piedi della scala...
Fol. 125. Per la mettitura del sasso piano sopra il piedestallo...

Poi una decorazione, veramente Sistina, ora sparita, della scala del convento:

Per haver graffiatto tutta la faccia della scalla, dove sagliano li fratti con suoi scompartimenti a leoni, monti, stelle et arme, balaustri et altri hornamenti come si vede.

[Fol. 125] Tutto il lavoro venne a costare: « scudi 601, bajocchi 55 », dei quali: « scudi 290 » sono pagati dalli « Mastri di Strada ».

A [Folio 127] si presenta un conto tipico per la Roma di quei tempi:

1587 settembre 15. Mesura et stima delli lavori fatti per racconciare li tetti in Castello et altre cose necessarie, perchè ogni volta che si fa la festa si conciano li tetti per li fochi e tirri di artigliaria.

Vi si trovano diverse indicazioni interessanti per la topografia di quella regione elevata e delle abitazioni dei personaggi militari, con un non so che di poetico nelle seguenti linee:

Fol. 127*v*. Per haver messi e muratto li sedini di travertino al finestrone del maschio, dove sta a sedere la santinella per sentire l'ore della notte.....

Di un'altra opera di Fontana, descritta anche nel suo libro, è cenno nelle righe seguenti:

Fol. 129. *1587 settembre 27*. Spesa fatta per cavare le due guglie de sotti terra et sotto l'aqua nelli orti di Cierci di hordine di Nostro Signore Papa Sisto V, cioè una di Augusto, l'altra di Costantio, cavatti fuora et tirati nella strada con suoij pedestalli et ancho pezzi di marmi bianchi et gialdi, quali marmi sono statti portati per servitio della capella a Santa Maria Maggiore, con la condutta delli tre pezzi della guglia grande sino su la piazza de Santo Giovanni Laterano apresso dove si haverà di drizare. Cominzzata sotto il dì 21 febraro 1587, fatta de Marsilio Fontana e Carlo Maderno. Pagatta per me Domenico Fontana.

Si noti che questa notizia pubblicata ora dal Lanciani (IV, 148) viene qui ripetuta con l'aggiunta del nome del futuro successore di Domenico Fontana.

Nel conto intestato:

Per haver cavato la terra per far la strada maestra sino al fosso delli orti per levar la guglia grande,

ritornano spesso le indicazioni: « per essere quasi tutta langa » e: « [illegible] aqua », la quale condizione disastrosa del terreno del Circo Massimo, rese necessari lavori idraulici di una certa importanza.



Fig. 4. — Piazza di S. Pietro.
Affresco già esistente nella villa Montalto, ora nel palazzo Massimo [illegible]

[Fol. 131] Ritorna qui memoria dei leoncini di bronzo sotto l'obelisco di San Pietro.

1587 settembre [illegible] 4 [illegible] della Reverenda Camera, messi sotto alla guglia della piazza di Santo Pietro, fatti li modelli di terra de maestro Prospero Bresciano, scultore, insieme con maestro Cicchino di Pietrasanta, formate et fatto le forme de gesso et le forme di terra e renettati e gettati e conduti a per-

[illegible] *Boll. d'Arte*

letione come [illegible] mano di maestro Ludovico Ciciliano, con haverli fatti mettere di oro a mordente e con la mettitura in opera; et essendo stato attratare *(sic)* con li sopradetti maestri per il pagamento di detto Ludovico et havendomi domandato prezzo per il quale m'è parso essere esubitante *(sic)*, havendone pigliatto parere d'altri maestri de l'esercitio e considerato tutta la maestrezza loro, havendo judicato molto più di questo, che è il mio parere, il quale per modo alcuno anno detto non volere accetare, il qual prezzo judico che sia con la detta indoratura et mettitura in opera de scudi novecento settantacinque et tanto sia il parer mio, dico: scudi 975, delli qualli scudi 975 sino al presente giorno per detti leoni ne ho pagatti scudi [illegible]

Io Domenico Fontana
mano propria

Conti delli lavori fatti della libreria di Palazzo dal cavaliere Fontana, libro settimo, e più dettagliato:

Fol. 1. Misure e stima de tutta la fabrica, che s'è fatta per fare la nuova libraria, con le loggie sotto detta, nel Teatro; e stantie de custodi et scale, come qui sotto si vede partita per partita....

Il Fontana contava la Biblioteca fra le sue opere importanti, come facilmente si prova col fatto che vi dedica un largo posto nel suo libro. Veramente era un grande lavoro affidatogli da Sisto V, quantunque esso l'obbligasse a rompere l'armonia del cortile di Bramante. Anche in quello stesso fatto troviamo un segno del tempo, mutatosi al punto che il cortile delle feste, dei tornei e delle giostre doveva cedere dello spazio ad una istituzione altamente spirituale, anzi doveva essere troncato in due parti da tale edifizio.

Nei conti susseguenti vedremo in primo luogo con dei brani scelti apposta come andava avanti, una volta cominciata, l'opera di adattamento e di costruzione del « braccio nuovo » d'allora:

Muro de due finestre rimurate, dove ne erano fra 3 per ogni vano tra pilastro e pilastro nella faccia verso il Teatro, al piano della libraria, quali sono ridutte in una per ogni vano et furno murate, pensando che la nuova libraria seguitasse sino alle stantie dell'Illustrissimo cardinale Montalto.....

Muro de 24 parapetti alle finestre riscontro, che guardano verso il Boschetto.....

Muro del primo pezzo di fondamento, che s'è fondato per la parte della loggia nuova per la libraria attaccato al pilastro vecchio verso il curritor vecchio di Papa Giulio 2°, che attacca al sopradetto pilastro fondato nella breccia tartara; longo 26, largo 10, grosso 3 canne.

Muro del fondamento sotto al mezzo pilastro, che attacca alle stantie della gallaria per la parte di dentro sotto la loggia; longo palmi 9, fondo palmi 1 $^1/_2$ quarto (?), grosso palmi 8; fondato nel tufo.

Fol. 3. Muro del fondamento delle stantie grande della libreria nuova dreto alle loggie nuove, riscontro al Teatro per la parte di dentro verso il giardino, cominciando al muro del curritor vecchio sino all'altra parte delle stantie sotto la Loggia di Venti, che tira da faccia a faccia; longo palmi 250, fondo palmi 40 $^1/_2$, sino sotto al fregio della cornice dorica.

Fol. 5*v*. Muro delli fondamenti rifondati sotto li muri vecchi per la parte della Loggia de Venti...

Muro del pilastro dove posa l'arcone sotto la loggia della libraria et sotto le stantie del cardinal Semano *(sic)*, dove s'è aperto per far passare la detta loggia nova, che corre attorno il Teatro et verso la piazza del detto Teatro, quale è sotto la cantonata vecchia sotto dette stantie..

Fol. 6. Muro di mattoni attorno al pilastro grosso vecchio per fortezza al piede della scala sotto le stantie del cardinal Semano.....

Fol. 6*v*. Muro di 2 vani remurati dell'archi vecchi, che era montando per la scala verso il giardino de semplici.....

Fol. 7*v*. Muro di mattoni del primo pilastro sotto l'arcone sotto alla loggia del Teatro dalla banda verso Roma et sotto al curritor di Papa Giulio 2°, attaccato alli pilastri della detta loggia.....

Fol. 8v. Muro di un pezzo di arco fatto nel transito sopra l'entrata, che monta [illegible] getta della tenda.....

Muro di 2 finestre rimurate nelle stantie delle tende.....

Fol. 10. Muro di mattonato in cortello della scala a cordone dal cortile sotto le stantie sotto la libraria sotto le stantie, dov'è la nicchia della fontana, a man dritta montando verso le stantie nove fatte et curritor vecchio di Giulio 2 sino in capo a detta scala.....

Muro di mattonato in cortello dell' altra scala all'incontro simile alla sudetta, che monta dal piano della fonte sino al primo branco della stantia in capo alla detta scala sotto alle stantie di Venti sotto a Semmaro; longo palmi 99, largo palmi 14.

Muro di uno straccio nella stantia del pianotto in capo alle dette scale sotto al curritor vecchio, dove si entra nel giardino, dov'è la lumaca.....

Fol. 11. Muro di un arco rimurato, dov' è l' arco sopra la porta, che entra dal curritor nella prima stantia verso il giardino, qual era nella muraglia vecchia di detto curritore.....

Muro di un arco rimurato, dov'è la porta detta, che entra in detta stantia nella detta faccia.....

Muro della prima stantia a canto all' entrata della libraria, che viene dal stantione depento, fatto sul massiccio tagliato nel detto muro della faccia; longo palmi 41 $^{1}/_{2}$, largo palmi 4, con suoi scaloni di mattoni in piano.

Muro fatto attorno alla porta di travertino messi alla prima stantia delli custodi intrando dal stantione depinto et fatto sopra alla detta porta.....

Muro di 2 tramezzi, che divideno le stantie nove delli custodi verso le stantie di Venti.....

Fol. 12. Muro rialzato sopra il vecchio della faccia del curritor scoperto, che fa l' altezza della pendentia del tetto sopra le 4 stantie delli custodi fatte di nuovo.....

Muro di un altro pezzo, che attacca con il detto et fa parapetto, che non si monti sopra li tetti delli custodi.....

Fol 12v. .....sotto le stantie del cardinal Soriano *(sic)*.....

Fol. 13. Muro che serra la tettoia del curritore per venire nella libraria della banda del cardinal Montalto.....

Fol. 15v. Mattonato simile fatto sotto la loggia dinanti alla stantia, dove stanno le tende.....

Fol. 16v. Mattonato tagliato simile con suo astrigo sotto dello stantione primo entrando dalla porta del curritore, qual è dipinto, avanti la libraria.....

Fol. 27. Per haver tagliato il muro et fatto una canna di cammino nel stantione sotto la libraria avanti le stantie delle tende, murate et incollate, qual si è fatto perchè non si era designato fare stantie da abitare et hora fatte habitabili; alto 24 largo 4.....

Fol. 36. Per haver fatto un pozzolo per scolare l'acqua del Teatro appresso le loggie nove, qual va nella chiavica; alto palmi 2 per ogni verso, largo 3 $^{1}/_{2}$; et messo una pietra di travertino busciato sopra con suoi stipidi attorno.....

Il lavoro della libreria arrivato al punto che il nuovo fabbricato traversava in tutta la propria altezza il cortile del Bramante, rendeva necessaria anche qualche riparazione nell'immediata vicinanza, come qui appresso vedremo:

Per haver spianato et accomodato tutta la piazza del Teatro et messo sopra la breccia di scarpello et calcinacci acciò non facci fango.....

Poi viene la decorazione interna, della prima stanza, del salone e di diverse camere in fondo al salone a sinistra, dove sono rappresentate tutte le opere importanti di Sisto Quinto dentro e fuori Roma, in gran parti documenti di massimo valore per la topografia e fisonomia della Roma Sistina.

Dei pittori che hanno fatto questi vari lavori, non si sanno i nomi nè dai conti nè dal libro di Fontana. Cesare Nebbia e Giovanni Guerra sono, come in molte altre opere di Sisto Quinto, gli appaltatori di tutta la decorazione in pittura. Sappiamo qualche cosa di più dalle notizie date dal Baglione e rimane da supporre che anche il Bril, caposcuola che non figura mai nei conti della Tesoreria, v' abbia avuto la mano, come il di lui compatriota Hendrik van de Croon ovvero van den Broeck.

La preparazione dell'intonaco della prima stanza (dove sono dipinte le diverse fasi dellla fabbricazione della carta e del lavoro tipografico) si trova indicata qui:

Fol. 38. [illegible] sotto la volta del stantione denanti alla libraria entrando dal curritore.....

Per l'egetto et stuccatura per 4 faccie della cimasa, che corre intorno a detto stantione.....

Un altro lavoro decorativo, all'esterno, vale a dire sull'intonaco dei muri verso il cortile, ancora abbastanza bene conservato, viene notato appresso:

Fol. 39. Per la fattura di tutti li ponti per li pittori per le 3 faccie nel cortile della fontana verso il giardino, dove si sono fatti li graffiti, cioè la faccia della libraria verso il detto giardino et le 2 faccie, dove sono le colonne in detto loco; stimati insieme: scudi 24.

Si fanno i ponti per i pittori per l'intera estensione della biblioteca d'allora, certamente un importante lavoro e che deve aver offerto uno spettacolo assai pittoresco, quando tanti artisti vi erano occupati a eternare sui muri le glorie architettoniche, che Sisto Quinto aveva da dividere col suo architetto:

Per la fattura di tutti li ponti per li pittori, fatti per dipignere tutta la libraria grande et le tettoie dell'altre stantie attaccate verso il Boschetto et l'altra grande entrando dal curritore.

In fine, nella stessa pagina, è memoria di un altro lavoro di valore artistico: il portone, che fino al presente anno ha dato accesso agli studiosi nella Biblioteca Vaticana:

Per haver trasportato il finestrone grande sul corritor di Papa Giulio 2°, qual s'è fatto riscontro alla porta, che entra nel stantione della libraria...

Per la mettitura et portatura dal Teatro li conci di travertino del portone, che entra dal curritor di Papa Giulio 2° nel stantion grande della libraria; alto di vano palmi 16 ½, largo palmi 8, secondo la mesura del scarpellino, con stipiti, architrave, fregio, frontispitio, cartelle, membretti; insieme con la muratura: scudi 14.

Fol. 39v. Per la mettitura et portatura del Teatro de l'arme di Nostro Signore messa sopra detta porta et fatto 2 festoni con suo egetto, stucco et suo lazzi et ornamento intorno; insieme stimati: scudi 5.

Conti delli lavori fatti dal cavaliere Fontana alli Mendicanti doppo il saldo fatto sotto il di *primo di luglio 1587*.

Libr. 8°, 9°, 10°, 11° e 12°.

[Dal Fol. 1–287v]:

Fol. 1. A di *2 di agosto 1588*. Mesura et stima delli lavori fatti de tutta robba alla fabrica, qual fa fare Nostro Signore Papa Sisto Quinto alla casa et habitatione delli poveri mendicanti a ponte Sisto, fatti fare detti lavori da mastro Rocco de Orlandi et mastro Pietro da Stabio per ordine del cavallier Fontana, fatti et finiti sino a questo dì sopradetto et terminate le partite, come nella presente misura si vede, misurati per noi sottoscritti, quali lavori sonno stati fatti di poi la prima misura, saldata sotto il dì primo di luglio 1587, qual misura importò scudi dui milla quattrocento trentatre et bajocchi 93, come in essa si vede.

Troviamo in seguito lavori stradali eseguiti dal Fontana per la sistemazione del Colle Esquilino in primo luogo, e degli altri colli vicini, secondo il grande programma di Sisto Quinto:

Conto 9°. Mesura di terra et massicci levati su la piazza di Santa Maria Maggiore et strada San Lorenzo et strada nova del Culiseo.

Fol. 30. Mesura della terra levata da Giovanni Paulo Zaccone et Josephe Aquilano su la piazza di Santa Maria Maggiore et dreto li muri novi, dov'era la chiesa di San Luca et dreto la cappella nova del Santissimo Prosepio (*sic*), come qui sotto si vede partita per partita.

Terra che fu levata accanto la muraglia nova della vigna di Nostro Signore, dov'era la chiesa sudetta.....

Terra levata appresso la cappella intorno al pozzo appresso la faccia della cappella et chiesa.....

Fol. 31. Mesura et stima de tutta la terra riabassata, di poi che lasciorno li sig[illegible] di Strada, da Silverio da Cagnano per la piazza di Santa Maria Maggiore, strada Fel[illegible]nanti alle monache di S. Lorenzo in Panisperna et giardino di Nostro Signore, piazza [illegible] Termini, dove finirà le botteghe nove, andando [a] San Lorenzo, dreto al muro della vigna, dove si è abassato per andar la strada più piana, come qui sotto si vede partita per partita.....



Fig. 4. — Piazza di S. Maria Maggiore.
Affresco già esistente nella villa Montalto, ora nel palazzo Massimo alle Terme.

Terra riabassata nella strada dreto alla vigna, che va da strada Felice a Termine.....

Terra abassata dove s'è buttato il palazzo vecchio [di S. M. M.?] per assar la strada, che poi se ci mise le chiavi.....

Terra riabassata nella strada che comincia al fine della piazza di Termine, dove finirà le botteghe, andando verso San Lorenzo, che seguita il muro della vigna, dove si è riabassato per fare andare la strada più piana.....

Fol. 31v. Terra che seguita la detta, longa sino al paro della fratta del orticello di maestro Matteo da Castello.....

Viene poi il tratto della « Strada Papale » — l'itinerario dei Possessi — fra il Colosseo e San Giovanni, curato da Sisto Quinto e sistemato in modo che non si ebbe più a fare il deviamento da San Clemente ai SS. Quattro Coronati, il famoso punto a cui si riferisce la leggenda della così detta papessa Giovanna. Le notizie attinenti a questi lavori furono pubblicate recentemente dal Lanciani, a pagina 134 della *Storia degli Scavi*, vol. IV.

Il **decimo libro** de' conti del Fontana, al quale fanno seguito l'**undecimo** e **dodicesimo**, offre delle miscelle. Essi sono altamente caratteristici per il periodo, dacchè ci mostrano accanto la Roma antica devastata e la Roma moderna di Sisto Quinto:

Fol. 36. Libro Xmo. Diversi resarcimenti fatti a Monte Cavallo nel palazzo, con l'imbrecciatura de Borgo et danari pagati per levare i marmi ne l'anticaglie de Termi, li quali hanno servito per le statue nella cappella di Nostro Signore et Moisè et le spese fatte nella casa, dove habita il giudice di Borgo, qual è della Camera.

Fol. 37. *1588 agosto 19*. (Montecavallo). Per il muro di una porta, che usciva dal giardino et andava a Capo le Case.....

Fol. 37*v*. Per la mettitura di 2 catene alla faccia dell'uffitio di Borgo, dove sta il giudice, qual è della Camera, che stava per cascare, per hordine di monsignor thesoriere generale et fatti busci et sotterrato sotto il mattonato et rifatto il mattonato et fattura delli ponti per di fuora et rifatto l'arco d'una finestra et riconciato il mattonato et parapetto dov'era crepato, con la portatura delle catene, che in tutto si ci è speso: scudi 13 et baiocchi 85.

Viene poi notizia di una bella quantità di marmi levati alle Terme Diocleziane:

Per haver pagato a mastro Stephano, picconiere, scudi venticinque di moneta per la buttatura et levatura delli marmi sopra l'anticaglie appresso la chiesa nell'imposta della volta di Termine, quali marmi hanno servito per far 3 statue per la cappella et Moisè di Nostro Signore a Santa Maria Maggiore, fatte pagare dalli Magnifici signori Pinelli; dico: scudi 25.

Una notizia tipica per lo stato del lastricato di Roma in quei tempi, uno stato di cose che conosciamo anche dagli affreschi della Biblioteca Vaticana, ci appare dalle note seguenti:

Per haver pagato a maestro Francesco da Stabio, muratore, scudi 24 et baiocchi cinquant'uno, quali sono per haver fatto portare la breccia tolta (= tolt'a) San Pietro per imbrecciare, spianare et accomodare la strada della Catena di Borgo Nuovo sino a capo al ponte et per Borgo Novo, fatti pagare dalli Magnifici signori Pinelli, per hordine di monsignor tesorier generale, tolta in più volte, perchè detta strada era molta (*sic*) guasta et si dolevano li cardinali, quando venivano a cappella.

Nel **Libro undecimo** ci troviamo ancora alla villa Montalto, con indicazioni che hanno forse valore per la topografia classica di questa parte dell'Esquilino, resa abitabile da Sisto Quinto, anche prima del pontificato:

Fol. 39. Libro XI°. Lavori fatti per il giardino et vignia di Nostro Signore.

Fol. 40. *1588 agosto 19*. Mesura e stima di tutti li lavori de muri, fatti in diversi luoghi per il giardino di Nostro Signore a Santa Maria Maggiore, come qui sotto si vede partita per partita.....

Fol. 47*v*. Per haver gittato et tagliato li massicci di tevolozze in detto loco, dove era la stalla sotto alle grotte, che erano de Salviati.....

Per haver rotto et desfatto il massiccio delle 3 volte, una sopra l'altra, quali erano in deto edeficio.....

Fol. 48. Per haver tagliato et rotto il massiccio in detto loco, dov'è la detta nicchia grande, quale trapiombava.....

Fol. 52. *1588 agosto 19*. Lavori fatti alla loggia sul cantone de strada Felice e quella che va a Termine, dove s'è fatta la fontana nella vigna, che era del Costa...

e qualcosa fatta nel palazzo Vaticano:

Fol. 62. Per haver resarcito tutti li tetti sopra le stantie del signor Diego, camerier segreto di Nostro Signore.

Fol. 62*v*. Per haver accomodato il condutto della fontana della piazza di San Pietro.

Si chiude cronologicamente la serie dei lavori del Fontana sotto il pontificato di Sisto Quinto con un'opera assai caratteristica del periodo e dell'architetto: il portone della Cancelleria, residenza del « nipote » cardinal Montalto. Come ancora trovasi sul portone lo scudo dei Peretti, così incontriamo in queste note seguenti l'impronta del tempo e del carattere de' Peretti, magnifici e vandalici nello stesso tempo. Il caso è tutto particolare per la Cancelleria, fabbricata con materiale archeologico e ornata dal Fontana con un portone d'identica costruzione, come si vede negli estratti dei conti pubblicati dal Lanciani (IV, 138), al quale vorrei aggiungere questa notizia non archeologica:

Lavori del talegname.

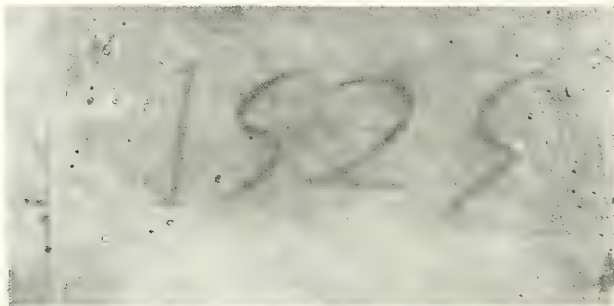
Per haver fatto il portone grande di legnane (*sic*) per detto palazzo a tutta robbe del maestro, fatto il fusto di abeto di tavolon (*sic*) grossi intieri, qual erano longhi l'uno palmi 30 et ha bisognato tagliarli a misura, con l'imboccatura di noce et impiallacciato di albuccio con 20 quadri con sue cornici.

I. A. F. Orbaan.

A PROPOSITO DI UN QUADRO DEL SODOMA.

Il conte Alessandro Baudi di Vesme, con la consueta cortesia e la sicura competenza che gli sono proprie, mi fa osservare, a proposito dell'articolo da me pubblicato nel numero di settembre 1913 di questo *Bollettino* alcune tali particolarità del quadro della collezione Viazzi di Genova, che credo non inutile tornare brevemente sull'argomento.

Il Baudi di Vesme che vide il quadro della *Salita al Calvario* di proprietà Viazzi qualche tempo fa, notò nel tergo della grande tavola una particolarità che a me era sfuggita e cioè la data 1525 scritta in inchiostro. Per la grande familiarità che egli ha con i quadri di scuola piemontese, egli notò subito come l'esistenza del millesimo puro e semplice scritto con inchiostro a tergo della tavola corrisponda al fatto che Martino Spanzotti e gli allievi suoi, ad esempio



Genova. Collezione Viazzi. — La salita al Calvario.
Data scritta nel tergo della tavola.

Defendente de' Ferrari, avevano l'uso assai frequente di segnare le loro tavole a tergo col millesimo puro e semplice scritto in cifre arabiche e con l'inchiostro, uso certo non frequente nelle altre scuole. Questa osservazione portò il Baudi di Vesme ad ammettere che il quadro della collezione Viazzi, così simile al quadro di analogo soggetto a Beauregard, possa essere opera del Sodoma, nel 1525 ancora vivente ed operante. Egli però ritenne che l'esemplare di Genova fosse in ogni modo posteriore all'esemplare di Beauregard al confronto del quale notava qualche opacità del colore e qualche stentatetezza del disegno da me pure notate, difetti da attribuirsi alla collaborazione dei suoi allievi nella esecuzione del quadro.

Tutte queste osservazioni del Baudi di Vesme, certamente preziose, confermano quella importanza della tavola della collezione Viazzi che io avevo riconosciuto mettendola in confronto con quella di Beauregard; tendono anzi a far ritenere la prima come una replica uscita dallo studio del Sodoma e non come una buona copia antica.

Ma la data ha per me un'altra importanza e cioè conferma in modo insperato e pienamente la mia ipotesi che il quadro di Beauregard sia stato compiuto fra il 1517 e il 1525 come avevo dedotto ponendolo a confronto con lo *Spasimo* di Raffaello.

Ringrazio quindi il Baudi di Vesme per le osservazioni che egli si è compiaciuto di fare al mio articolo, lieto di aver così portato un nuovo contributo non inutile, per quanto modesto, allo studio delle opere del grande Vercellese.

Roberto Papini.

Dott. Arduino Colasanti, *Redattore responsabile*

Roma, 1914 – Tipografia Editrice Romana, via della Frezza 57-61



L'ARCO TRIONFALE DI S. MARIA MAGGIORE IN ROMA.



Dopo le classiche illustrazioni fatte del mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore dall'immortale Giovanni Battista De Rossi (1) ed in tempi più recenti da I. P. Richter ed A. Cameron Taylor (2) ben poco di nuovo si potrà dire su quel meraviglioso mosaico che Kondakow (3) definì « la glorificazione più colossale della fede a mezzo della pittura ». Tutti però gl'illustratori del medesimo non poterono averne, fino ad oggi, sott'occhio una perfetta riproduzione meccanica. La fotografia, che in questo *Bollettino*, per cortesia del chiarissimo prof. Corrado Ricci, viene riprodotta in *clichés*, è opera del valente artista fotografo D. Anderson ed è senza tema di smentita, la più bella fatta finora di quel mosaico, che fu il più bel saggio della grandezza e del senso monumentale dell'arte classica romana ed in cui questa, nobilmente, vestì le idee nuove del cristianesimo. Il lavoro del sig. Anderson rende l'originale fedelmente nella sua integrità e nei suoi più minuti particolari, sì da avere per gli studi scientifici un valore positivo infinitamente superiore alle riproduzioni eseguite finora da pittori, incisori, ecc., che, pure espertissimi dell'arte loro, con tutto ciò non ne sono stati che semplici imitatori. L'esame attento di questa nuova riproduzione potrà giovare a studiare il monumentale mosaico anche dal lato

(1) G. B. De Rossi, *Mosaici cristiani*, Roma, 1899.

(2) I. P. Richter and A. Cameron Taylor, *The golden* [illegible] London, 1904.

(3) N. Kondakow, *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1886, t. I, p. [illegible]

artistico, cosa che non fece De Rossi, il quale illustrò quello, solo nel suo significato archeologico ed iconografico. Aggiungerò a questi *clichés* alcuni schiarimenti, ed esporrò alcuni nuovi aspetti circa l'interpretazione di alcuni dei soggetti raffigurati in tale mosaico.

Mi reputerò, poi, ben fortunato, se i lettori mi useranno indulgenza.

Il trono divino.

La scena centrale nel sommo dell'arco, sotto la quale è la dedica di Sisto III (1) XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI, rappresenta dentro un disco simile a clipeo votivo, il ricco trono gemmato, sul quale è eretta pure la croce gemmata (2). Questa, alla base, poggia sul sedile entro una corona con pietre preziose che ha piuttosto la forma di diadema imperiale, come usarono gl'imperatori dopo Costantino. Tale corona poi è circondata da una *fascia* o *vitta* (come una fodera o soppanno di colore ceruleo con orli bleu), che ha le due estremità pendenti dietro a forma di *lemnisci* su ciascuna delle quali spicca una specie di lettera C in oro. Questi due C sono rivolti l'uno verso l'altro nell'apertura. Sul gradino o suppedaneo del trono vi è un rotolo chiuso da sette sigilli. De Rossi, in questo trono crucigero del codice divino corteggiato dagli Apostoli con i libri aperti in mano, e che hanno al di sopra i quattro animali evangelici dell'Apocalisse, ravvisa una simbolica allusione alla dottrina dommatica definita nel Concilio di Efeso. Certo, la croce poggiata sul trono e con la corona ai piedi ha significato di trionfo. Come pure il trono con il rotolo o libro chiuso a sette sigilli (*Apocal.*, V, 1, sq.), che nessuno potè aprire se non l'Agnello di Dio, cioè Gesù, ci dice che quello è il trono del regno di Cristo, il quale nella nuova legge si è manifestato al mondo come regno di giustizia e di carità. A Gesù Cristo invero, in cui le due nature, divina ed umana, sono riunite in una sola persona, *la divina*, spetta come Verbo di Dio il trono della sovranità.

I due apostoli che sono i SS. Pietro e Paolo, i quali assistono al trono divino con i libri aperti in mano, e le mistiche imagini personificanti i quattro evangeli collocate al di sopra di quello, vogliono significare che il regno di Cristo non può essere disgiunto dal concetto della dottrina evangelica ed apostolica predicata dalla Chiesa, nella quale si perpetua il magistero divino. Che poi siffatta preparazione del trono sia quella che i greci chiamano *ἑτοιμασία* non mi pare possa ritrovarsi nel seggio divino del nostro mosaico, mentre l'*etimasia (throni)* è propriamente la preparazione del trono per il Cristo nella sua seconda venuta *(parusia)*, allorchè dovrà giudicare il mondo; argomento questo che esclude affatto il ciclo delle scene raffigurate nel mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore, che tutte si riferiscono alla prima apparizione o venuta di Cristo sulla terra o ad altri episodi dell'infanzia di Gesù, nei quali il Messia figura come datore della legge di bontà agli uomini, nel suo regno tutto spiri-

(1) La dedica di Sisto III è in caratteri bianchi su fondo bleu. Questa specie di targa ha una forma rettangolare e copre il piede sinistro di S. Pietro ed il destro di S. Paolo. Tale soprapposizione, poco artistica, fa sospettare che la dedica suddetta sia stata aggiunta più tardi nel mosaico.

(2) Due teste di animali con ciondoli appesi alle loro bocche, stanno ai lati dello schienale del trono.

tuale, non disgiunto però dalla idea di grandezza e maestà divina che domina nell'intero mosaico dell'arco trionfale, e di cui è simbolo il trono che spicca nel mezzo (1).

L'Incarnazione del Verbo.

Nella prima scena, a sinistra dello spettatore, si vede un angelo (Gabriele), il quale scende dall'alto ed indica la colomba simbolo dello Spirito Santo. Gli angeli con ali e nimbo, a destra ed a sinistra della Vergine, assistono in piedi e come per fare corteggio alla Madre di Dio, seduta dinanzi alla sua dimora, in atto di filare. Questo quadro per la presenza del messaggero celeste e della simbolica colomba dovrebbe interpretarsi per l'Annunziazione di Maria. Però il testo del vangelo canonico (Luca, I, 28), ci dice che l'angelo *entrato* da Lei pronunziò prima le parole di saluto, poi Le rivelò il mistero dell'Incarnazione del Figlio di Dio che si sarebbe compiuto in Essa. Questo angelico colloquio sarebbe quindi avvenuto dentro e non fuori della casa di Maria.

Richter e Cameron Taylor opinano che la figura dell'angelo che vola probabilmente non sia antica (2), e che il soggetto del quadro non sia l'Annunziazione, ma il mistero del parto verginale. Osservando questa scena ed unendola con l'altra vicina che fa parte dello stesso quadro: cioè un uomo che sta in colloquio con un angelo davanti ad un'edicola, si ricava che lo scopo dell'artista fu di raffigurare il divino concepimento di Gesù, che così ci descrive Matteo (I, 20): « Maria madre sua (di Gesù) sposata a Giuseppe, prima che fos- « sero insieme si scoperse incinta di Spirito Santo ». Lo stesso evangelista più sotto (I, 22, 23), illustra questo grande mistero citando il testo del Profeta: « Ecco la Vergine concepirà e partorirà un figliuolo, e per nome lo chiameranno « Emanuele, che s'interpreta: Dio con noi ».

L'uomo che tiene l'antibraccio destro elevato e con la mano sinistra stringe una verga, mentre un messaggero divino, rivolto verso di lui, sta in atto di parlargli, è Giuseppe, lo sposo di Maria.

L'angelo gli annuncia il divino concepimento di questa. Ecco la parole pronunziate, secondo il vangelo: « Giuseppe figlio di David, non esitare a prendere Maria in tua consorte; invero quello ch'è nato in Lei è da Spirito Santo: partorirà un figliuolo cui porrai nome Gesù, perchè Egli libererà il suo popolo dai suoi peccati » (Matt., I, 20, 21). Tuttociò è rappresentato nel quadro della prima zona a sinistra dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore. Secondo il testo evangelico il messo celeste sarebbe apparso in sogno a Giuseppe, ma l'artista volendo dare vita a ciò, lo riproduce in piedi in atto di colloquio.

Per alcuni interpreti, ad es. Ciampini (3), la figura di S. Giuseppe sarebbe invece quella di Zaccaria cui è annunziata la nascita del Precursore, ma la verga che tiene in mano Giuseppe ricorda il mezzo per cui, secondo gli apocrifi, fu designato a sposo di Maria. Così pure reminiscenza degli evangeli apocrifi si trova nei fili di porpora di cui è ripieno il paniere, che sta presso

(1) Questa ed altre interpretazioni debbo alla cortesia del chiarissimo Prof. [illegible] Kondakow, il quale, con squisita benevolenza, si degnò rivedere e correggere [illegible] modestissimo lavoro, per il che gli rendo qui vivissima azione di grazie.

(2) *L. c.*, p. 277 sq.

(3) *Vetera monimenta*, t. I, p. 206.

Maria, la quale aveva avuto l'onorifico incarico di tessere il prezioso velo del Santuario. Dalla stessa fonte è preso il corteggio degli angelici satelliti, che si trova anche in altri quadri del mosaico dell'arco trionfale, e che, evidentemente, con la loro presenza hanno lo scopo di manifestare l'origine divina del Figlio di Maria e la dignità di Madre di Dio di questa (**Θεοτόκος**) secondo il dogma promulgato ad Efeso (1). È anche negli apocrifi che si deve ricercare la spiegazione dell'edicola che sta dietro a Giuseppe.

La presentazione del Messia.

Il quadro ch'è nella stessa zona dalla parte opposta ci offre diverse scene: nella prima si vede la Vergine che ha vicino S. Giuseppe col solito corteggio di angeli ed in atto di presentare il divino Figliuolo (2), mentre le vengono incontro Simeone, che protende le mani velate verso Gesù, ed Anna, entro un gran portico arcuato dello stile architettonico dei sec. IV e V. Di tale portico appare un solo lato. Secondo De Rossi questo sarebbe il portico di Salomone, ch'era quello che circondava ad Oriente, verso il monte Oliveto, l'immensa spianata dove sorgeva il tempio. Questa scena riproduce con grande fedeltà la narrazione del Vangelo apocrifo dell'infanzia di Gesù (cap. VI). È da notare che Simeone non porta vesti sacerdotali ma tunica e pallio.

Accanto a questa si vede altra scena: dinanzi al portico un gruppo di sacerdoti ebrei e di leviti che pare discutano fra loro, mentre qualcuno di essi accenna ad un tempio che sta in fondo, di cui la facciata è composta di quattro colonne che sostengono un frontone triangolare ornato nel mezzo di una figura seduta, simile a quella classica di Roma, con altre due più piccole, come busti che le stanno uno a destra e l'altro a sinistra. Sulla cornice del timpano spiccano grosse teste umane come ornato. Dentro la porta del tempio, da cui pendono due *vela*, arde una lampada: sugli scalini della gradinata (con ringhiera) del tempio stanno due colombe e due tortorelle.

De Rossi in questa rappresentazione, che mette in confronto con la prospettiva del tempio di Gerusalemme in un insigne vetro giudaico (3), crede si tratti del tempio gerosolimitano.

Richter e Cameron Taylor invece pensano che sia la riproduzione del tempio di Giove Capitolino (4), che Adriano, nel 130 d. C., fece costruire là dove s'innalzava il magnifico tempio eretto da Erode il grande, e distrutto nel 70 d. C. quando Tito s'impossessò di Gerusalemme, dando compimento alla terribile vendetta divina minacciata da Gesù Cristo su questa città (5). I suddetti poi ravvisano un' attitudine ostile nell'aspetto e nelle mosse del gruppo dei sacerdoti e leviti ebrei verso Gesù, donde ne ricavano che oggetto della scena sia il

(1) Chi desiderasse schiarimenti sulla controversia nestoriana potrà consultare M. Jugie, *Nestorius et la controverse nestorienne*, Paris, 1912.

(2) Il ch.mo Prof. Kondakow osserva che in questa scena del ricevimento del Messia da parte di Simeone, la Madonna porta il Bambino come nella composizione *Nicopeia*, cioè in atto di presentar al mondo il Salvatore (σῶτερ).

(3) *Bull.*, 1882, p. 149 sq.

(4) *L. c.*, p. 325.

(5) Sulla storia di Gerusalemme e del suo Tempio, cfr. P. Baldi, *Nei luoghi santi*, Firenze, Barbèra, 1912, p. 36 sq., e p. 114 sq.



L'arco trionfale di S. Maria Maggiore.

ripudio di Cristo da parte della sinagoga; e che, appunto da questo rigetto, non avendo il popolo ebreo voluto riconoscere il tempo della visita divina, verificatasi nella venuta del Figlio di Dio nella carne, ne sia conseguito l'orrore



Estremità del sottarco.

della desolazione nel tempio profetizzato da Daniele (IX, 27) e sulla città santa (Luc., XIX, 43, 44).

A me però sembra, che gli atteggiamenti delle figure dei sacerdoti e dei leviti siano piuttosto di accenno e d'invito ad entrare nel tempio, il quale doveva almeno essere un ricordo di quello santo, di Gerusalemme, altrimenti non si saprebbe come spiegare la presenza delle colombe e tortorelle ch'erano la offerta dei poveri, secondo l'uso giudaico della purificazione (Levitico, XII, 6-8)

sulla porta del suddetto, e della lampada che ivi arde, simbolo del lume della nuova fede (1).

All'estremità di questa scena, là dove la parete destra della basilica è addossata all'arco, il mosaico antico è scomparso quasi completamente. Si vede un angelo che avanza verso il lato dove il mosaico è guasto. Ai piedi dell'angelo si scorgono le traccie dell'estremità di una figura vestita di lunga tunica con *clavi*, e che pare stia distesa come quando uno riposa. Garrucci opina che questa scena mutilata figurasse Maria che fugge in Egitto con l'Infante divino sulle braccia ed un angelo per proteggerla. Però, l'attento esame di questo residuo di mosaico fa piuttosto credere che si tratti dell'angelo che, in sogno, ammonisce Giuseppe di porre in salvo Gesù fuggendo in Egitto.

Questa aggiunta nel quadro potrebbe sembrare strana, ma, come osserva Venturi (2), nei musaicisti di S. Maria Maggiore si nota lo studio di esprimere tutto: tale bisogno di illustrare ogni parola del testo biblico rende necessaria la moltiplicazione delle scene anche in uno stesso scompartimento e dippiù, la suddetta è come introduzione alla scena sottoposta, cioè il viaggio e ricevimento in Egitto del Divino Fanciullo.

L'adorazione dei Magi

Il vocabolo ἐπιφάνεια (o θεοφάνεια) nell'uso della lingua classica era adoperato per indicare la manifestazione od apparizione della divinità (cf. Dionigi d'Alicarnasso, l. II, dove rimprovera gli epicurei e filosofi τοὺς διασύροντας τὰς ἐπιφανείας τῶν θεῶν). Dall'uso pagano, questa parola passò a quello cristiano. Così nella S. Scrittura si rincontrano sia nel senso di apparizione o manifestazione, come in quello di venuta. S. Paolo (Ep. II a Timoteo, I, 10; Ep. a Tito, II, 11 e III, 4 ed altrove), frequentemente usa queste espressioni e se ne serve sia per indicare la prima venuta e manifestazione del Verbo per mezzo della sua incarnazione e nascita, sia in quella che avrà luogo il giorno del giudizio finale degli uomini. La terminologia e dottrina di S. Paolo, che tanto influsso ebbero nella letteratura cristiana, furono seguite dai Padri e scrittori ecclesiastici, i quali usarono i vocaboli ἐπιφάνεια, ἐφάνη, ἐπεφάνη per significare le manifestazioni agli uomini del Verbo Divino, che per le prima volta apparve con la sua nascita a Betlem, dando così principio a tutte le manifestazioni di misericordia e di grazia nella nuova legge (3). In Eusebio (cf. *Hist. eccl.*, 5, 6; *Demonstr. evang.*, l. VIII, ecc.) il vocabolo ἐπιφάνεια che genericamente significa *manifestazione, venuta nella carne* del Figliuolo di Dio è sostituito frequentemente da quello specifico di *natività* γέννησις, e ciò risulta in modo speciale nei passi dove si parla di date cronologiche.

La manifestazione però e riconoscimento della divinità del Messia si effettuò nell'adorazione dei Magi, in forma solennissima, mentre i suddetti, con i doni

(1) Il tempio era considerato come l'abitazione di Dio: ed in questo senso era figura dell'umanità di Gesù Cristo.

(2) *Storia dell'Arte Italiana*, I, 270.

(3) Cf. la Rivista *Roma e l'Oriente*, della Badia di Grottaferrata (1912, fasc. 15, pag. 157, sq. e fasc. 18, p. 367), dove sono riportati luoghi importantissimi di S. Ignazio, S. Atanasio, Teodoreto, S. Giovanni Crisostomo, S. Basilio, ecc., con i quali si dimostra chiaramente che ἐπιφάνια o θεοφάνια è l'equivalente di Γενέθλιον o festa del Natale nella Chiesa antica.

che presentarono al *Logos* di Dio incarnato, ne vollero riconoscere la divina origine e missione. Da ciò forse i Cristiani dei primi secoli si compiacquero rappresentare nei monumenti dipinti o sculti questa solenne manifestazione del Teandrò al mondo, a preferenza della prima più semplice e direi quasi intima, che avvenne nella di lui *venuta nella carne* ossia *nascita* in Betlemme. Del resto, l'Adorazione dei Magi, oltrechè il riconoscimento della divinità del Verbo della Vita, esprimeva la bella sorte toccata a coloro che Dio, dalle tenebre del Gentilesimo, aveva chiamato alla luce del Vangelo, venendo con ciò ad essere incorporati al popolo eletto che aveva la benedizione di Abramo, dal quale traeva origine, come uomo, il Salvatore del mondo.

La festa delle manifestazioni *τὰ Ἐπιφάνια*, scrive Duchesne (1) ha testimonianze di un'origine più antica di quella del Natale, che ci viene ricordata per la prima volta nel calendario filocaliano (a. 336 circa) e ch'è il più antico documento, conosciuto finora, in proposito; mentre in quella, il culto cristiano antico, particolarmente in Oriente, commemorava la natività di N. S. G. C. e la sua adorazione da parte dei Magi (2). E così pure l'iconografia cristiana dei primi secoli amò riunire in una sola scena la nascita del Figlio di Dio con l'adorazione dei Magi, e che ordinariamente veniva raffigurata in questo modo: La SS.ma Vergine, madre di Dio, col divino Infante sulle ginocchia ed i Magi che offrivano i simbolici doni al medesimo.

1 *Origines du culte chrétien*, Paris 1908, p. 261 e sq.

2 Il nome di « Magi » in antico era comune ai sapienti dovunque nell'Oriente. Fra tutti i popoli orientali che si disputarono l'onore dell'origine dei Magi evangelici le maggiori probabilità della sorte pare favoriscano gli Arabi: infatti per l' « Arabia Felice » tutte le circostanze corrispondono al testo evangelico. Quella regione invero, rispetto alla Palestina, è proprio « orientale » tanto che nella sacra Scrittura viene generalmente chiamata « Oriente ». Inoltre la qualità dei doni offerti sono propri di tale regione: l'uso poi di quei popoli si era di offrire doni indigeni che noi diremmo le specialità, e l'*oro*, l'*incenso*, la *mirra*, abbondavano e tuttora abbondano nell'Arabia Felice. Anche gli Arabi erano dediti allo studio e specialmente del creato, cosicchè la Scrittura quando vuole dire che taluno è sapiente lo paragona agli Arabi. Il vaticinio poi della stella di Balaam era notissimo in tutto l' Oriente. I Magi probabilmente furono ricchi e potenti capi tribù, oltrechè uomini di vario sapere, custodi di antiche tradizioni, osservatori degli astri e di grande autorità nel loro popolo.

L'iconografia cristiana però dei tempi più antichi, cioè delle Catacombe, e che costituisce la prima espressione artistica dell'adorazione dei Magi, ce li raffigura sempre nel costume orientale, detto persiano, con berretto frigio, tunica rimboccata sulle coscie, mantello svolazzante, anassiridi e calzature chiuse. Questo costume, che troviamo riprodotto nei bassorilievi mitriaci e negli altri dove sono raffigurati i popoli di oriente tributari dell'impero romano, credo ispirasse ai primi artisti cristiani il vestito dei Magi. Prudenzio, nel sec. IV, facendosi eco di queste forme e concetti artistici, canta nel *Cathamerinon* (XI; VIII KAL. IAN., v. 25-29):

En Persici ex orbis sinu
Sol unde sumit januam
Cernunt periti interpretes
Regale vexillum magi.

Il loro numero, benchè il racconto biblico non lo richiegga, apparisce ordinariamente di tre, forse in accordo ai tre simbolici doni da essi presentati a Gesù: i Magi raramente, per ragione di simmetria o di spazio, sono due, quattro, sei. I loro doni, nelle pitture antiche in genere, non si distinguono, e nella plastica fanno supporre una forma non indicata dai Vangeli canonici, ai quali nulla aggiungono nella narrazione gli apocrifi, riguardo ai Magi. Su questi cf. A. FABER, *Les Rois Mages d'après les artistes*, in *Pages d'art chrétien*, [illegible] Paris, 1911.

Un importantissimo documento greco del sec. IX ritrovato da Sakkélion nella biblioteca del celebre convento di Patmos e recentemente pubblicato con testo e traduzione nella Rivista *Roma e l'Oriente*, a cura di Mons. Duchesne (1) ci rende noto che la santa Imperatrice Elena . . . « nella gloriosa Betlem innalzò un gran tempio in onore della Vergine e sulla facciata che guarda mezzogiorno, con musaici vi rappresentò il Santo Natale di Cristo (*τὴν ἁγίαν χριστοῦ γέννησιν*), la divina Madre con il Bambino sul seno e l'adorazione dei Magi, che gli offersero i doni ». Seguita il testo raccontando che in grazia appunto a questo mosaico, il venerando edificio sfuggì alla distruzione nel 615, quando i Persiani invasero e distrussero tutti i sacri monumenti della Palestina.

I Magi in quella scena erano raffigurati in costume orientale, con pantaloni attillati e gemmati, giubba e berretto frigio. I Persiani, si racconta nel medesimo documento, vedendo il loro costume nazionale così riprodotto, ebbero riguardo ai loro antenati, e per amor dei Magi fecero grazia al presepio di Gesù. Il detto mosaico, al sec. IX, come si afferma nel citato documento, era ancora intatto.

Questa testimonianza, così preziosa, conferma quanto sopra dissi che cioè, il tipo iconografico del mistero della Natività di N. S. G. C., nei primi secoli del cristianesimo, fu l'adorazione dei Magi.

Ora osservando le scene evangeliche dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore, nella seconda zona a sinistra, si vede l'adorazione dei Magi: questa in origine dovè anche rappresentare il detto mistero della Nascita di Gesù, e così, a mio modesto parere, rimarrebbe spiegato l'enimma della creduta omissione del quadro del presepio e della Natività fra le scene storiche dell'infanzia di Gesù nel detto arco trionfale, e che il ch.mo P. Grisar (*Analecta romana*, v. 1, pp. 587, 588), aveva ingegnosamente voluto spiegare con questa affermazione: che ciò avendo Sisto III, per meglio ricordare tale mistero, fatto riprodurre nella Basilica Liberiana, meritamente considerata come la Betlem di Roma, la grotta e presepio betlemitici originali, il quadro della Natività sul mosaico ne sarebbe stata un'inutile ripetizione (2).

Per quanto poi riguarda il presepio ricordato dal De Rossi in *Bull.* 1877, p. 141 sq., faccio notare che nella sbiaditissima figura il Bambino non sta sulla greppia, ma su un tavolino a quattro gambe. Mons. Wilpert (*Malereien*, 202) fa risalire questa pittura alla seconda metà del sec. IV; modestamente anche per altre ragioni, credo che tale affresco sia di epoca più vicina a noi; dell'anaglifo poi che riproduce il De Rossi in *Inscript. christ. urbis Romae*, I, p. 51, n. 73, riporto testualmente l'illustrazione del grande Maestro: *Sine loci*

(1) L. DUCHESNE, *L'iconographie byzantine dans un document grec du IX.e siècle*, Grottaferrata, 1913. Questo importante codice è una lettera dei Patriarchi Cristoforo di Alessandria, Giobbe di Antiochia, Basilio di Gerusalemme, indirizzata nell'anno 836 all'Imperatore Teofilo. Il ch.mo Duchesne rivendica l'autenticità del documento, che non è stato menzionato nè nel rimaneggiamento francese della storia dei Concili di Hefele, nè nella storia della letteratura bizantina di Krumbacher ed Ehrard.

(2) Con ciò non intendo affatto di escludere dalla basilica Liberiana i ricordi del Presepio. Anche a prescindere dalla S. Culla, abbiamo altri monumenti storici che confermano il titolo di S. Maria *ad praesepe* dato alla Basilica suddetta. Però il documento più antico che abbiamo in proposito è della fine del VI secolo, ed è una donazione di fondi fatti da una certa Flavia, figlia di Santippo, ai mansionari della Basilica *S. Dei Genetricis quae appellatur ad presepem* e di cui il testo fu più tardi scolpito in marmo sotto Gregorio IV (827-844): Tale carta lapidaria si conserva tuttora nella Basilica Liberiana.

Le madri di Betlem dinanzi ad Erode. - La città di Gerusalemme.

I Magi e gli Scribi dinanzi ad Erode. - La città di Betlem.

indice. Anonymus in sch. Barber. cod. XXX, 92, f. 55, *unde ama...* *materni... expressi*; nè quindi posso riuscire a comprenderne l'importanza.

Delle sculture che riproduce Garrucci (*Storia dell'arte cristiana*, tav. 315, 5; 316, 1; 380, 4) e così pure degli altri sarcofagi nei quali è raffigurato il *presepio*, volendo pure ammettere l'antichità (sec. IV incirca) da taluni loro attribuita, dei pochi esemplari che ne possediamo, si potrà dire che l'arte scultoria funeraria ci apparisce come novatrice, creando una forma nuova di rappresentazione della scena della Natività di N. S. G. C. che si allontana dal tipo iconografico tradizionale delle Catacombe. A favore però della mia tesi suesposta vi sono argomenti di grande valore che stanno a dimostrare che, nella prima metà del V secolo, la scena antica che amava di unire la nascita del Salvatore con l'adorazione dei Magi, era comunissima, sì che il presepio può considerarsi come una rarità od eccezione (1); tanto, ad esempio, dimostrano: la porta di legno scolpita di S. Sabina (a. 430 circa), le medaglie di bronzo del museo Vaticano, il sarcofago dell'esarca Isaccio in S. Vitale a Ravenna, le tre ampolle di Monza (2) l'ambone di Salonicco (sec. VI), il mosaico di S. Apollinare nuovo a Ravenna (sec. VI) ed altri insigni monumenti.

Che poi il divino Infante sia nelle scene del nostro musaico raffigurato non seduto sulle ginocchia di sua Madre, ma sul trono e circondato dagli angelici satelliti e con la stella rivelatrice della sua nascita sul capo, questo è un motivo ideato dall'artista per meglio far risaltare il Messia, *Rex regum*, adorato dai Magi. Maria poi, collocata sopra ricco bisellio, alla destra del trono ed in veste di imperatrice madre (3), ci rivela così la sua divina maternità.

(1) Gli artisti cristiani quando raffigurarono il presepio unirono alla storia evangelica la graziosa leggenda del bue e dell'asino, ed a volerla separare sarebbe assai difficile. Siamo così abituati a vedere riprodotti quei due animali nella scena del presepio, che neppure ci si affaccia alla mente il dubbio per sapere se alcuno degli evangelisti abbia segnalata la presenza del bue e dell'asino presso la culla di N. S. G. C. Eppure di essi nel solo evangelo apocrifo della Natività di Maria e dell'Infanzia del Salvatore (Cap. XIV) se ne fa menzione. La leggenda fu senza dubbio immaginata per giustificare la profezia di Isaia, I, 3 « agnovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui » ed il passo mal compreso di Abacuc III, 2: « ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ » interpretata: *in medio duorum animalium cognosceris*, mentre invece San Girolamo così rettifica questo passo della versione alessandrina: *in medio annorum vivifica illud.* La liturgia consacrò definitivamente la tradizione in un celebre responsorio dell'officio di Natale. Nel medio evo l'arte cristiana sostituì alla mangiatoia l'altare su cui posa il Bambino come vittima, e riprodusse Maria con le spalle rivolte al suo divin figlio: insomma niente affetti umani o materni. Solo nei quattrocentisti avremo la Madre di Dio inginocchiata dinanzi all'Infante, in contemplazione, con le mani giunte e che pare lo circondi di un'amore infinito.

(2) Sull'ampolla 3 il primo Mago apparisce, per la prima volta, inginocchiato, atto che non si rivedrà che nel medio evo; inoltre l'artista sostituisce i tre soliti tipi antichi imberbi e somiglianti con tre tipi differenti; di cui, due con barba ed uno sbarbato; è l'arte che comincia ad allontanarsi dal tipo tradizionale e si avvia a nuove forme. Così vediamo man mano fissarsi l'età dei Magi che avranno poi sempre in seguito, il primo, l'aspetto di vecchio con bianca barba, il secondo di media età con leggera barba, il terzo di adolescente ancora imberbe. Dal sec. VIII poi i Magi non porteranno più il loro costume antico alla foggia persiana, ma vesti principesche che appresso si muteranno in regali; ed un po' prima del 1000 vedremo rimpiazzata sulla fronte dei Magi la mitra orientale od il berretto frigio, con la corona reale, così che quelli diventeranno i re Magi e rappresenteranno le tre razze umane, le tre parti del mondo antico (di cui assumeranno anche la forma ed il colorito) venute a rendere omaggio a Gesù.

(3) Il ch.mo Prof. Kondakow ritiene che il costume che indossa Maria nel mosaico dell'arco trionfale della Basilica Liberiana, sia quello delle nobilissime patrizie e delle principesse della famiglia imperiale del Basso Impero, anzi più ricco ancora, come poteva portarlo un'im-

La grave matrona ammantata di scuro pallio che (l'antichità dava ai profeti) ed in posa come di pensatrice, seduta alla sinistra del trono ha un significato simbolico: forse la Sibilla Eritrea nelle cui profezie parve ai primitivi apologeti e scrittori cristiani (1) di vedere figurata la nascita del Messia (2); forse la Sinagoga, e taluni interpreti vogliono vedere nella stessa figura muliebre ammantata la *Ecclesia ex gentibus* di cui i Magi furono la primizia.

La S. Famiglia in Egitto.

La seconda scena del lato destro presenta un soggetto che, fino al Garrucci, fu interpretato come il ritrovamento di Cristo fanciullo da parte di Maria e di Giuseppe, mentre disputava nel tempio con i dottori. Kondakow (3) e Mons. De Waal (4) ne hanno data un'altra interpretazione che largamente venne svolta ed arricchita di nuove osservazioni dal Richter (5). Essi credono che questa scena trovi la sua spiegazione nel racconto fatto nell'evangelo apocrifo dello pseudo-Matteo (c. XXIV) sul *riconoscimento di Cristo come vero Dio da parte del re egizio (Afrodisio) e suo popolo*.

In tale quadro vediamo il fanciullo Gesù in piedi, seguito da Maria, da Giuseppe e dalla solita scorta angelica. Secondo il detto apocrifo la fuga in Egitto di Cristo avvenne quando questi aveva raggiunto l'età di due anni; anche qui si vede bene la cura dell'artista nel far risaltare la divinità di Gesù, raffigurandolo nel centro della scena senza il sostegno materno. L'Emanuele, che è vestito di pallio letterato e porta la croce lucente nel nimbo, viene ricevuto da una folla uscente da una città, dove al di lui arrivo erano caduti gl'idoli.

A capo della folla sta il sovrano vestito da imperatore, circondato da soldati ed avente alla sua sinistra un uomo seminudo, con barba folta, cinto di solo pallio e con una clava nella sinistra (6), mentre tiene come il re egizio la destra alzata, nell'atto di chi parla.

Secondo il pseudo-Matteo tutte queste persone si sarebbero recate a prestar tributo di venerazione ed onore a Gesù, avendolo riconosciuto come vero Dio, in seguito alla caduta degl'idoli adorati nel loro Campidoglio locale. Ancora in questo quadro Maria viene rappresentata nell'abbigliamento d'imperatrice madre. Giuseppe porta la tunica laticlava ed il pallio. Al corteo dell'Uomo Dio

peratrice madre. Il costume degli imperatori e delle imperatrici del Basso Impero era contradistinto dalla clamide *(paludamentum)*, che nel nostro mosaico Maria non indossa mai.

(1) Cf. Pichon, *Lactance*, Paris, 1901, pp. 120, 128, 209, 211.

(2) Perfino l'Imperatore Costantino nel discorso *ad Sanctorum coetum* (cf. Eusebio, *Opera*, pars I, ed. Migne, Patrol. graeca, t. XX, 1285, 1288) per dimostrare la divinità di Cristo si appella all'autorità della Sibilla Eritrea.

(3) *Hist. de l'art byzant.*, 1886, p. 105.

(4) *Röm. Quartalschr.*, 1887, p. 175.

(5) *Nuovo Bull. archeol. crist.*, 1899, p. 133, sq.

(6) In quest'uomo Richter (*l. c.*, p. 145) crede di ravvisare un filosofo cinico, secondo la descrizione che ne fa S. Agostino (*De Civit. Dei*, XIV, 20): « E tuttora vediamo esistere i filosofi cinici, che sono quelli che non solo si avvolgono nel pallio, ma portano eziandio un bastone ». I filosofi furono nell'antichità considerati come i più autorevoli consiglieri. La loro influenza invero fu molto estesa anche presso le autorità, per le quali personificavano la sapienza illuminata, indispensabile per un [illegible] governo.

si aggiungono gli angelici satelliti. Tuttociò contro la blasfema asserzione di Nestorio: che non poteva essere Dio chi per salvarsi aveva dovuto fuggire.

Perciò l'artista del nostro mosaico vuol mostrare Gesù nello sfoggio della sua potenza divina anche nel cammino dell'esiglio. Il divino Fanciullo tiene la mano destra elevata verso il re egizio. Tale gesto è quanto mai espressivo. Tutte le altre figure di questa scena sono pure assai movimentate. I due cortei che s'incontrano, evidentemente manifestano che le mosse dei loro componenti si convergono verso il divino protagonista. Il corteggio del re egizio, come quello di un imperatore; la tunica, paludamento, corona e *campagi* imperiali portati da quello, non certo corrispondenti al tipo più modesto storico iconografico di un piccolo sovrano, forse, nel pensiero dell'artista del quadro, vollero simboleggiare qualche cosa di assai maggiore importanza e probabilmente il trionfo del cristianesimo sull'idolatria. Nel fondo del quadro si vede una striscia cerulea: all'estremità sinistra spiccano le prore di alcuni navigli.

Le madri di Betlem innanzi ad Erode.

Così si potrebbe definire il quadro della terza zona a destra.

Come osserva giustamente Gruneisen (1) abbiamo sotto gli occhi, in questa scena, un vero e proprio tribunale inquirente per scoprire, se fosse stato possibile, fra gl'infanti di Betlem il vaticinato Messia (2).

Il gruppo di sinistra del quadro conserva la tradizione classica; vi si vede il giudice che siede « pro tribunali »; accanto a lui la figura dell'*actor*, che designa gli accusati. Fra il personaggio che funge da attore ed il giudice si vedono le guardie del corpo che assistono il presidente. È pure da notare che il giudice lo stesso re Erode che ha il capo cinto di nimbo circolare, simbolo di regia potestà, è rivestito del costume classico dei generali romani, e così anche l'*actor* indossa l'abito militare, sì che pare di vedere un tribunale militare sedente per giudicare di cosa che metta in pericolo la corona e la sicurezza dello Stato.

A destra spicca una moltitudine serrata di donne, raggruppate in prospettiva ordinaria, ma dall'alto in basso; le medesime hanno i loro nati sulle braccia ed i capelli sparsi in atto di dolore. Esse sembrano ivi raccolte per mandato del principe. In prima linea risalta una delle madri che ha il bianco mantello, che le copre per intiero le spalle ed il petto, pendente con un lembo a sinistra ed ornato all'estremità di un segno in cui si può ravvisare una croce: il fanciulletto poi che la medesima tiene sul braccio sinistro, vestito di tunica a liste variopinte, è crocesegnato in fronte e tiene la destra elevata come in atto di parlare.

A Gruneisen (*l. c.*) pare che questo bambino riguardi obliquamente, con occhio pieno di rimprovero il giudice, e così pure crede che la madre, la quale tiene la destra distesa, stia in tale attitudine come per provare l'innocenza del figlio.

Il fatto del fanciullo che porta la croce sulla fronte suggerisce al Gruneisen l'idea che in essa si debba ravvisare il Salvatore bambino, in odio del quale si prepara il massacro, e che perciò rimprovera ad Erode la sua crudeltà. La

(1) W. De Gruneisen, *Sainte Marie antique*, tav. I A.

(2) Il massacro fu ordinato da Erode dopo l'inutilità delle ricerche.

donna distinta per una croce nel mantello sarebbe la Vergine Maria. Essa ed il suo Divin Figliuolo sarebbero, secondo lo stesso Gruneisen, i soli del gruppo degli accusati che parlano col giudice, ed ai medesimi accennerebbe il gesto dell'*actor*.

Questo intervento però di Cristo e della sua Madre, dinanzi ad Erode, non ci viene affatto accennato nè negli apocrifi, nè tanto meno nei canonici evangeli. Inoltre, l'altra madre, che sta nel quadro in prima fila e vicina all'*actor*, ha sulle braccia il bambino che tiene le mani aperte e rivolto verso Erode come per parlare ed implorare. Erode pure tiene la mano alzata, con le dita indice e medio distese, anulare e mignolo ripiegate, ed in atto di discutere. Quindi si deve escludere che parlino solo la madre ed il bambino, ai quali accenna Gruneisen.

La croce poi sulla fronte potrebbe avere tutto al più la significazione del martirio, come ordinariamente s'interpretano le figure così segnate (1).

La presenza del nimbo, che il divin Fanciullo porta in tutte le scene del nostro mosaico, con la croce ora dentro, ora sopra il nimbo stesso, non potrebbe giustificare le ragioni estetiche per cui in questa composizione sarebbe stato tolto.

Infatti, il pericolo di nascondere una parte del viso della madre e le teste di alcune delle donne, che si vedono nel secondo piano, sarebbe stato di poca entità, e, volendo riprodurre il nimbo, l'artista facilmente avrebbe potuto ovviare a questo inconveniente nel disegno del quadro.

Inoltre, il bambino crocesegnato di questa scena porta una tunica a strisce di vario colore, così pure la creduta Vergine Madre di Dio; vesti che sono affatto differenti da quelle che Gesù e Maria portano nelle altre scene. Ora noi sappiamo che il vestire, in quei tempi, non era come al presente quistione di gusti personali, ma era distintivo delle classi, dei gradi e delle cariche ed era rigorosamente regolato, come ai giorni nostri l'uniforme dei militari, e di alcune altre cariche ed offici pubblici.

Assai probabilmente l'artista del mosaico, che in tutti i soggetti dell'arco dimostra un grande studio di verità, volle rappresentare nel costume nazionale le madri di Betlem. La figura del re Erode è dimezzata e coperta dal pilastro di stucco soprappostovi in uno dei restauri fatti nella basilica. L'artista volle risparmiare nel ciclo delle scene trionfali il crudele spettacolo della strage degl'Innocenti, i quali, come scrive S. Agostino, furono le vittime dovute al Dio incarnato ch'era venuto a condannare la malizia del mondo. Il tema, così attraente per il periodo delle persecuzioni, della strage degl'Innocenti, dopo il trionfo si presenta più raro.

I Magi e gli scribi dinanzi ad Erode.

Nel compartimento della stessa zona, sull'altra parte dell'arco, sono raffigurati i Magi davanti Erode il grande ed ai dottori (2) da lui consultati, che affermano il Messia dover nascere a Betlem.

(1) Il Prof. Kondakow riconoscendo il segno di croce sulla fronte, come proprio dei seguaci di Cristo, opina che l'artista del mosaico di S. Maria Maggiore, così appunto volle presentare i parvoli di Betlem, cioè come primizie dei cristiani.

(2) Nell'antica legge i dottori erano gli scribi ai quali nella nuova dottrina successero gli apostoli.



L'Incarnazione del Verbo. — L'Adorazione dei Magi.

Questo quadro, che, in confronto agli altri, è di una composizione relativamente semplice, è però di una grande efficacia rappresentativa. Salvo la figura di Erode, ch'è dimezzata dal pilastro che le poggia sopra e sulla quale rimangono le prime lettere del nome *H E*, le altre figure hanno una gran forza e verità di espressione. Da una parte si vedono l'uno dopo l'altro i tre Magi personificazione dei Gentili illuminati, che dopo aver scorto sul cielo del loro paese la nuova stella sopra ogni altra brillante, da esperti interpreti dei corpi



Centro del sottarco.

celesti, riconoscendo in quell'apparizione straordinaria una visibile manifestazione sulla terra del supremo dominatore degli astri, spinti da irresistibile interno impulso, col desiderio di conoscere e fare omaggio a questo sovrano potente (per cui tremano le cose celesti ed al quale obbediscono la luce e l'etere) (1)

(1) PRUDENZIO, *Cathemer.*, XI, vv. 33-36:

Quis iste, tantus inquiunt
Regnator, astris imperans,
Quem sic tremunt coelestia
Cui lux et aethra inserviunt?

Dio si valse appunto dei Magi per far conoscere Gesù Cristo.

si mettono in viaggio seguendo il corso della stella miracolosa (1). Fermatasi questa sopra Gerusalemme, i Magi domandano dove si trovi il nato re. Tale strana richiesta, passando di bocca in bocca, mette in curiosa commozione la città di David, sì da restarne impressionato pure Erode, che, chiamati a sè i potenti venuti dalle regioni orientali e gli scribi, cerca d'informarsi da loro circa l'avvenimento straordinario.

Questa scena si può dividere in tre parti: in fondo, a destra, Erode seduto su trono gemmato e coi piedi poggiati sopra un gradino pure gemmato, vestito da generale romano e che ha vicino un ufficiale, regio satellite, pure in costume militare romano. Il re tiene la destra alzata con le dita, pollice, indice, medio distese, anulare e mignolo chiuse e come in atto di discutere: ha il capo cinto di nimbo circolare, simbolo di regia potestà. Il secondo gruppo è formato da due scribi che portano un mantello con fermaglio sul petto, tunica con clavi e succinta: ambedue stanno con la testa dritta. Lo scriba, che sta vicino ad Erode, tiene il rotolo aperto nelle mani; l'altro, accanto a quello, tiene la destra elevata, come se parlasse dopo aver scrutato il vero dalle profezie. I Magi, che formano il terzo gruppo, hanno le mani in queste pose: il primo, avanti Erode, tiene la destra rivolta al re come in atto di parlargli; il secondo ha la destra davanti alla bocca, ed il terzo più lontano ha pure la destra piegata. Questi tre danno l'impressione come di movimento verso Erode, perciò stanno quasi di profilo. Quello che più colpisce in questa scena è la relazione in cui l'artista ha messo le figure fra di loro e l'atteggiamento naturale che ha dato alle medesime (2).

Gerusalemme e Betlem.

Nell'ultima zona del musaico a sinistra di chi guarda, vi è la rappresentazione di Gerusalemme con la sua leggenda *Hierusalem* a somiglianza di città divenuta già cristiana. Dall'arco della porta della città pende una croce d'oro: dentro la stessa apertura si vede una fila di colonne con capitelli e basamenti che sostengono una volta a botte nel mezzo della quale è appeso una specie di globo. Le mura, di cui la cinta è a forma poligonale, sono interrotte in diversi punti da torri quadrate che ne assicurano gli angoli del perimetro. Queste torri sono coperte da tetti a forma piramidale sulle cui punte brillano palle auree. Anche le torri hanno le pareti gemmate. Dentro le mura, ornate di pietre preziose, spicca come principale edificio una basilica, di cui la facciata è costituita da un frontone triangolare sostenuto da quattro colonne e con vicino

(1) Tutto ciò che si riferisce alla stella apparsa alla nascita di Gesù, che guidò i Magi a Gerusalemme ed al luogo ove era il Divino Infante, ha sollevato fino ab antico innumerevoli discussioni fra gl'interpreti. In un recentissimo studio pubblicato nella *Rassegna contemporanea* (an. VI, serie II, fasc. XXVI) Pio Emanuelli discute sulle ipotesi astronomiche, con cui parecchi e celebri scienziati hanno cercato di spiegare la stella dei Magi. Il suddetto esclude, per varie ragioni, che questa fosse o una cometa, o una congiunzione planetaria, o una stella temporaria, o un bolide e conclude: che quella descritta da S. Matteo non si può mettere nella categoria degli astri ordinari.

(2) È da notare che i Magi nei mosaici di S. Maria Maggiore sono sempre raffigurati più eretti del tipo usuale, che comincia dal sec. II, e che, divenuto quasi canonico, si ripete sempre in seguito, per vari secoli (cfr. F. Fornari, *Nuovo Bull. archeol. crist.*, 1910, p. 71).

rotondo battisterio. A lato e dietro ad essa sono altri edifici di simile tipo architettonico. Sulle cuspidi dei medesimi brillano globi inaurati ed altri ornamenti; alla soglia della porta della città si raccolgono gli agnelli, simbolo dei fedeli usciti dal giudaismo.

Nel compartimento di contro v'è la citta di Betlem con la sua leggenda in mosaico. De Rossi afferma che il tipo di questa città è diversissimo da quello di Gerusalemme, e ch'è moderno e tutto opera dei restauratori. Ora io mi permetto richiamare l'attenzione dei lettori sulla riproduzione fotografica qui annessa. Dalla medesima risulta chiaramente che la parte superiore del quadro è ancora costituita dal primitivo mosaico. Difatti, la sommità della torre di angolo delle mura di cinta di Betlem è identica a quella delle torri di Gerusalemme, e porta sul tetto piramidale un globo aureo. Inoltre, gli edifici, che si vedono tuttora dentro le mura sono affatto identici a quelli dell'opposto mosaico. Hanno la facciata con timpano sorretto da quattro colonne: il tetto è a due spioventi e coperto di larghissime lastre rettangolari che non sembrano affatto tegole od embrici. Notevole poi che i fianchi di questi edifici sono lisci con finestre. Sarò troppo ardito, osando affermare che questa forma basilicale con facciata prostila tetrastila e così ripetuta in tutti gli edifici raffigurati entro le due città allegoriche, fosse la usuale nell'arte cristiana della fine del IV e del principio del V secolo in Roma?

Merita particolare menzione la forma, più corrispondente al vero, di città data a Gerusalemme e Betlem nel nostro mosaico, che sono simbolo quella della Chiesa uscita dal giudaismo e questa della Chiesa uscita dalla gentilità. Nei mosaici di S. Pudenziana e di S. Sabina sono ancora due donne che personificano questi due concetti, come sapeva e soleva creare l'arte antica la personificazione delle idee e cose inanimate. Le rappresentazioni di queste due città ci ricordano i luoghi dell'inizio e del termine del grande mistero della redenzione umana; Betlem e Gerusalemme.

Il sottarco è adorno di ricco encarpo sul cui sommo domina, entro disco, il monogramma costantiniano ☧ con le lettere apocalittiche Α ed Ω.

L'insieme del mosaico.

Ed ora uno sguardo generale a tutto l'insieme del mosaico. L'impressione che se ne riceve è delle più grandiose: è il senso del romano imperio che domina ancora nella storica composizione, come l'arte romana usava nei bassorilievi ed altri ornamenti degli archi trionfali, dai quali appunto ha preso il nome quell'arco maggiore nelle basiliche cristiane, che poggia sui primi piloni della navata centrale al disopra della *Confessio*.

Il Cristianesimo, che già aveva con Teodosio (a. 391) nell'ultima lotta contro il paganesimo definitivamente abbattuto il suo più grande nemico esterno, ora vinto nel Concilio di Efeso il suo peggiore nemico interno, l'eresia nestoriana che negava del suo fondatore l'unione della natura divina ed umana nella persona del Verbo, privando così Maria del titolo di Madre di Dio, fa squillare la tromba della vittoria ed immortala con un monumento in musaico, ch'è la pittura per l'eternità, questo suo nuovo strepitoso trionfo. Ed invero i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore sono un poema epico che l'arte compose ad esaltazione dell'Uomo Dio e della Vergine Madre di Dio.

Furono però questi gli ultimi bagliori che l'arte classica, convertita alla nuova fede, mandò in Roma.

Tutti i quadri del mosaico dell'arco trionfale della Basilica Liberiana hanno una freschezza, un'espressione vivissima di sentimento e di affetto, un carattere veramente drammatico che solo derivano dall'arte imperiale romana. La ricca immaginazione dell'artista dà una grande forza rappresentativa a tutte le figure; ed i personaggi, forse talvolta troppo numerosi, prendono tutti parte all'azione, vera, animata. Gli edifici, i ricchi seggi, ecc. servono a rialzare anche più l'effetto della scena. La tecnica è perfetta, e si vede chiaramente che l'artista è ancora padrone dei suoi mezzi, dei quali si serve bene per rendere espressive le figure. Soggetto della grandiosa pittura è, come abbiamo veduto, la storia della nascita e dell'infanzia di Gesù, della quale i quadri debbono dimostrare che Esso è veramente Dio ed Uomo, avendo il Verbo preso carne umana nel seno di Maria Vergine per opera dello Spirito Santo, unendo così alla sua natura divina l'umana, nella Persona divina, donde Maria viene chiamata Madre di Dio (**Θεοτόκος**), e perciò là dove i vangeli canonici non offrivano scene corrispondenti alla tesi dell'artista, che in tutte le medesime, e perfino nella umiliante e paurosa della fuga in Egitto, voleva far risaltare la divina potenza dell'Emanuele manifestantesi agli uomini, vediamo quello ricorrere, all'uopo, anche agli apocrifi (1).

Questa istoria della natività ed infanzia di Gesù è divisa in tanti episodi, di cui l'artista determinò i punti culminanti, ed estraendone motivi artistici, scelse i momenti più vivi per l'efficacia della rappresentazione; da tale riassunto storico, che colpisce con i segni l'immaginazione popolare, il pittore creò l'epopea.

La ricerca della verità, secondo la storia, in questi quadri è meno trascurata che in passato, come del pari in essi si vede la bontà forte e romana del lavoro e la classica ossatura nonchè la magnificenza antica; in tutte le scene poi risalta lo straripare del lusso (2). Maria, ad esempio, è adorna di gioielli sul capo, alle orecchie, attorno al collo, sul petto; porta vesti preziosissime ornate di ricami e di gale tempestate di gemme come quelle di un'imperatrice madre del Basso Impero. Erode è rivestito del ricco costume dei generali romani; l'altro sovrano di Egitto, che uscendo dalla sua capitale va incontro a Gesù per tributargli onore, veste pure alla foggia degli Augusti del Basso Impero. Il divino Fanciullo, Giuseppe, gli altri personaggi, i soldati e le altre figure, quasi tutte, che si vedono nel magnifico musaico, vestono secondo il costume romano, portando talune i distintivi delle dignità politiche, civili e militari romane; tutti poi hanno buone proporzioni, nobile atteggiamento, partiti delle vesti semplici e larghi con buoni riflessi delle pieghe.

In tutte le figure vi è equilibrio, ossia stanno in pose naturali, non sforzate. I lineamenti sono pure gli stessi dello stile classico: vecchi forti, solenni, con ampia chioma bianca e breve barba ricciuta; giovani dalle teste larghe,

(1) Gli artisti cristiani con l'avere indistintamente attinto alle fonti canoniche ed alle apocrife, ingenerarono nelle loro opere un complesso così genialmente ideato ed attuato, che in esse ci troviamo imbarazzati a discernere i soggetti aggiunti da quelli che si trovano nei libri canonici. Spesso queste aggiunte sono simboli, ed invero i simboli e la storia si compenetrano l'uno con l'altra nelle antiche opere cristiane; anzi si prestano vicendevole appoggio.

(2) Cfr. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, v. I, p. 252 sgg.



La presentazione del Messia. — La S. Famiglia in Egitto.

[illegible]sse, con naso ad angolo retto, con occhi, in cui si distingue per [illegible] la sclerotica e capelli a bioccoli mossi quà e là dal vento; donne dall'aspetto nobile, maestoso e tradizionalmente bello proprio delle romane, con ricche capigliature, occhi grandi, fronte, naso, bocca e mento regolari. Anche le case, i portici, i templi con le loro coperture dorate sono reminiscenze ed imitazioni dell'arte romana del bel tempo classico. I latini stamparono ancora in quell'arco il loro senso d'imperio. Insomma, nulla di bizantino, come taluni vorrebbero, in quel grandioso mosaico, in cui domina invece il classicismo con quell'armonia mirabile di eleganza e di splendore che fanno di esso la più bella manifestazione di arte decorativa della prima metà del V secolo in Roma. L'alma Urbe, a quell'epoca, era ancora la capitale dell'arte cristiana.

Note dichiarative alle illustrazioni.

Per far conoscere i metodi ed i mezzi usati nell'esecuzione del nostro musaico, affine di raggiungere i migliori effetti nell'esprimere la luce ed i colori nella grandiosa pittura, credo opportuno dare alcuni schiarimenti che potranno riuscire utili a chi volesse esaminare quelli, sul posto, sotto l'aspetto artistico.

Sono conosciute nell'arte le *mezzetinte*, che sono quel tono che sta tra la luce e l'ombra e che definisce la qualità del colore, ciò che viene chiamato *località* anche nel gergo pittorico. È appunto lo studio e la riproduzione esatta di queste contingenze di colorito che ha porto ai musaicisti dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore il mezzo per dare alle figure rilievo e la forza del colore locale. La tecnica e la colorazione delle luci e delle ombre sono gran merito di quei nostri musaicisti. In generale, essi preferiscono le mezze tinte; il bianco, da loro usato, non è mai puro; il carminio, l'aranciato, il verde, il bleu, l'indaco, il giallo, il violetto nelle loro varie mescolanze sono chiari e leggieri. Le carni, ad esempio, sono generalmente di un colore chiaro giallino, violetto, rosaceo, con ombre leggiere verdastre e con accentuazioni rosso carminio, sulla bocca, sugli zigomi, nel naso ecc.

Le tuniche, ordinariamente, sono di un colore bianchiccio con tendenza opalina e con ombre verdi di cobalto pallido: i *clavi*, che si vedono sulle medesime sono di un colore che risulta dal bleu bruno col carminio. I mantelli della dignità sono porpora violaceo chiaro. Quando poi le clamidi ed i palli sono rossi, come ad esempio quello di S. Giuseppe, le luci sono gialle cromo chiaro.

I nimbi hanno i fondi leggieri che variano dal bianco al violetto, dal verde all'azzurro. I capelli delle varie figure, che sono ora bianchi, ora neri, ora castagni, ora fulvi, ora biondi, hanno le luci chiare e scure le ombre.

Gesù porta sempre tunica lunga con clavi e pallio letterato. È scalzo in due scene: in quella di Egitto porta i *campagi*. Due volte è raffigurato con la croce lucente come stella sul capo ed il nimbo (1) attorno di essa. Una volta invece tiene la croce sul nimbo. Tale croce è comunemente interpretata come

(1) Il nimbo attorno al capo di Cristo è segno della divinità. Il [illegible] gloria e di potenza dato dai pagani agl'imperatori nel celebrarne l'apoteosi e che divenne nell'arte cristiana simbolo di santità. Nel nostro mosaico anche Erode ha il capo cinto di nimbo, ma questo ha significato diverso da quello di Cristo e degli angeli; è simbolo di regia potestà, non di natura superiore all'umana.

simbolo della futura Passione ed insegna gloriosa della umana Redenzione. Gesù è sempre raffigurato come un gentile fanciulletto con dolce viso rotondo, con bella e folta capigliatura arricciata.

Giuseppe porta sempre tunica listata con *clavi*, ed in una scena succinta, pallio, sandali o *calcei* rimboccati all'esterno: ha sempre la barba rotonda, bella chioma e ricca, aspetto nobile, occhi vivaci.

Gli apostoli Pietro e Paolo, che stanno rispettivamente a destra e a sinistra del trono divino, il quale risalta su un fondo bianco indaco verdino, hanno la tunica e pallio di colore comune sopra descritto; San Pietro di cui la testa è scomparsa salvo la barba rotonda e bianca, tiene nelle mani aperto un libro; San Paolo, che tiene nelle mani un simile libro aperto con la fodera rossa fregiata d'oro, ha una magnifica testa con barba e capelli neri leggermente brizzolati. Il piano su cui gli apostoli poggiano i loro piedi nudi con *solcae* è di un colore verde grigio; il cielo che sta sopra è indaco chiaro. I simboli alati degli Evangelisti, che stanno due a destra e due a sinistra del trono divino, in alto, sono nelle parti inferiori nascosti in nubi striate tinte di rosso carminio.

I vestiti di Gesù e degli Apostoli appartengono a quella categoria che si chiama « vestiario dei personaggi sacri ».

Gli angeli portano tunica bianca con *clavi* e pallio (1). Sono sempre scalzi. Hanno il nimbo celeste chiaro e la faccia giovanile sbarbata dal colore abbronzato: portano le ali simbolo di lor natura aerea. La loro capigliatura è copiosa e ricciuta di colore fulvo chiaro nelle luci, scuro nelle ombre. Le sclerotiche dei loro occhi sono ravvivate da tessere bianche e così pure queste, collocate sulla punta del naso dei celesti satelliti e nel centro del mento, li fanno assai risaltare; le pupille sono castagno scuro.

Maria nei mosaici dell'arcata trionfale non appare affatto l'umile ancella del Signore, ma spicca come la *Magna Mater* del Teandro, corteggiata dagli angeli, sublime più che tutte le creature, e perciò quì si presenta a noi per la prima volta (2) imperatrice madre. Un diadema con gemme e perle le adorna il capo; pendenti *(inaures)* con grosse perle sono attaccati alle sue orecchie. La veste poi è ricchissima come quella che conviene alla sua altissima dignità.

La Vergine porta una tunica intima *(interula)* con maniche lunghe che hanno all'estremità una fila di perle. Sopra questa tunica porta una dalmatica a larghe maniche di colore opale. Su questa gira la *palla contabulata, acu picta* che copre le spalle con una duplice *remeatio* e che i greci chiamano ὠμοφόριον (3).

Questa specie di manto è stretto alla vita da una cintura (*cingulum*) riccamente ornata di pietre preziose e di perle e fermata con una grossa borchia *(fibula)* pure gemmata. La *palla* pende al di sotto della fascia gemmata con le estremità che coprono artisticamente i fianchi ed il corpo.

(1) Le sigle L che spiccano sui palli sono semplici attributi ornamentali, forse il loro significato a volerlo cercare sarebbe oscuro anche all'autore; la spiegazione che ne dà il Ciampini (*Vetera monimenta*, Romae, 1690, v. I, p. 103) che cioè sia la marca dell'officina dove quelle vesti furono intessute, come erano i bolli figulini, è poco convincente. Nessuna delle figure del nostro mosaico porta la toga; del resto nella pittura cristiana quasi sempre comparisce il pallio; la toga assai di rado.

(2) Fin dal IV secolo S. Giovanni Crisostomo, S. Cirillo, S. Gregorio Nisseno avevano ingaggiato vive polemiche coi nestoriani in favore dell'adorazione di Maria.

(3) Cf. G. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario* in *L'arte*, an. I, 1898, p. 99 sq. Il *lorum* (λῶρος) è per i primi sei secoli un anacronismo.

Attorno al collo ed al petto, Maria porta una larga collana di perle e pietre preziose. Ai piedi porta *calcei.*

I capelli della Vergine sono di colore castagno scuro, con ombre di violetto di cobalto cupo; la carnagione è rosacea con luci bianche; gli occhi hanno le sopracciglia e le pupille castagno scuro (1).

La donna ammantata che nella scena dell'adorazione dei Magi sta a sinistra del trono, in cui su cuscino porpora violetto siede Gesù, porta il mantello porpora violaceo, la tunica di stoffa intessuta d'oro; la sua carnagione è giallina rosacea con i pomelli rossi; le sopracciglia e le pupille dei suoi occhi sono castagno scuro; ha il mento poggiato sulla mano destra mentre nella sinistra tiene una specie di rotolo aperto. Ai piedi tiene i *calcei.*

Simeone porta tunica assai lunga con clavi e pallio che gli ricopre intieramente le spalle, braccia e mani. Il santo vecchio che, ha la testa rotonda con barba e capelli bianchi, si avanza curvo, per sommo rispetto verso Maria, che tiene sulle mani Gesù come in atto di offrirlo al Profeta. Questi, per ricevere il divino Infante, tiene le mani velate; era questo un segno convenzionale di venerazione presso gli antichi. Simeone porta le *soleae.* Il pallio e la tunica del santo vecchio sono di colore bianco violetto con ombre varie. Le pupille degli occhi e le sopracciglia sono castagno scuro. Il colorito della carnagione comune.

La profetessa Anna veste tunica lunga talare e porta largo mantello che le copre anche la testa, distintivo quello dei profeti: tiene la destra con l'indice disteso e le altre dita chiuse in atto di parlare, stando rivolta verso Gesù; forse l'artista ha voluto raffigurarla mentre dà gloria a Dio, parlando del Messia a quanti aspettavano la redenzione di Gerusalemme (Luca, II, 38). Il manto di Anna è di porpora violaceo scuro, la veste è di stoffa intessuta con oro. Ai piedi porta i *calcei.* Le pupille degli occhi e le sopracciglia castagno scuro.

I sacerdoti ebrei portano una tunica e su questa un mantello largamente aperto sul petto ed agganciato davanti con un grosso fermaglio, ornato di perle e pietre preziose. Questa specie di *abolla* o *lacerna* con *fibula* sui monumenti iconografici a partire dal sec. V, apparisce come mantello degli ebrei, ma più frequentemente dei sacerdoti dell'antico testamento e soprattutto del Re Melchisedech, sacerdote dell'Altissimo. Questo mantello porta il gallone verticale, ha il colore violaceo ed il fermaglio sul petto. I leviti hanno tunica interna *manicata*, sopra questa altra con *clavi* a maniche larghe *ad cubitum* e *cincta.* I sacerdoti ed i leviti che hanno tutti barba e capigliatura chi brizzolata, chi castagno variato, portano i sandali o *gallicae* con grande apparato di legacci. I Magi portano in testa un berretto chiamato volgarmente frigio, ma alto, ed ornato di gemme sul davanti. Sulle gambe hanno pantaloni lunghi, aderenti *(braccae, tegmina barbara crurum)* chiamati comunemente « anaxyrides », con molte gemme ed ornati soprapposti. Vestono poi una tunica attilata sul busto, e più sotto *cincta*, con lunghe maniche aderenti e terminate come da bracciali *(brachialia).* La tunica è rimboccata o tagliata sulle anche e pendente sull'addome. Sul davanti è raggruppata per oltrepassare con la sua punta arrotondata il basso ventre. Le tuniche persiane erano tagliate a zig-zag *(indumenta scissa).*

(1) In tutta la scena del mosaico dell'arco [illegible] questa ha sempre le stesse caratteristiche.

I Magi nella scena dell'Adorazione hanno un grosso fermaglio con gemme per fissare il mantello sul petto e lungo questo, verticalmente, fino al basso ventre scende una larga striscia con sopra grosse pietre preziose, mentre nell'altra scena, davanti ad Erode, portano una doppio ordine di fascie cariche di gemme, con la figura di cerchio, la superiore attorno al collo e sulle spalle, le inferiori sulle braccia, sul petto e sulla schiena, riunite da altre due uguali fascie verticali cadenti in giù l'una davanti e l'altra di dietro: i suddetti nella prima scena portano i doni dentro recipienti di forma ellittica.

I Magi sono imberbi ed hanno tutti i capelli scuri. Nel secondo compartimento a destra i due magi hanno il mantello porpora violetto, la tunica tessuta di oro, e gli anassiridi gemmati che uno porta di colore rosso e l'altro bleu. Nell'altra scena dinanzi ad Erode, il primo Mago vicino al re veste tunica verde chiara intessuta di oro, anassiridi bleu, il berretto e mantello rosso con luci gialle; il secondo porta anassiridi verdi, tunica rossa intessuta di oro, bonetto verde smeraldo; il terzo anassiridi rossi, tunica violetto chiaro, berretto rosso. Gli scribi in questa stessa scena hanno barba e capelli bianchi, tunica con clavi violetto cupo e mantello con le rivolte violetto di cobalto cupo.

Il re Erode veste il costume dei generali romani, porta la corazza aurifregiata, tunica corta, con i *pteryges* appendici della lorica, e clamide porpora vio laceo, ai piedi tiene le *gallicae.* I soldati che lo circondano portano la *lorica*, tunica succinta, manicata, il *sagum* ed il casco *(cassis* bass. lat. *cassicum).* Questo costume è dei legionari romani trasformati all'epoca del basso impero. I due militari, che, nella scena a destra dove è raffigurato Erode, sono al suo fianco e che sembrano officiali, portano come i Magi la fascia con gemme attorno alle spalle e con le estremità pendenti avanti e dietro. Ai piedi hanno tutti le *gallicae*. Nell'altro compartimento a sinistra, quell'ufficiale che sta fra Erode e le madri di Betlem, porta la tunica rossa intessuta di oro, ha i gambali di acciaio (espresso dal colore bleu), il mantello di porpora violaceo scuro.

In quattro compartimenti del mosaico vengono figurate quattro città. Questi aggregati di edifizi hanno la loro prospettiva al di sopra delle mura, che sono indicate pel circuito sul piano. Gli edifici sono disposti come tante riempiture, messe, per ornamento ed a piacere, sopra un tracciato geometrico e perciò l'impressione che si riceve guardandoli è confusa e poco soddisfacente. Le mura si elevano diritte su un perimetro poligonale con torri agli angoli coperte da tetti a quattro pendenze. Le fabbriche, che si vedono quasi intiere al di sopra delle mura, sono ordinariamente di architettura monumentale, talune con colonne in facciata ed ai lati e frontone triangolare, altre a forma basilicale, con larghe porte, colonne e timpani. La forma delle coperture è quasi sempre a due spioventi, con sopra larghissime lastre dorate rettangolari. Le porte d'ingresso assai grandi, quasi sproporzionate. Si comprende di leggieri che queste costruzioni sono convenzionali.

Nel quadro della seconda zona a sinistra, il sovrano egizio porta tunica con larghi e pesanti ricami, *manicata* con bracciali, *cincta:* ha sulle spalle la clamide imperiale porpora azzurro, fermata con preziosa *fibula* in alto a destra e con le *tablia* giallo d'oro (pezzi rettangolari di stoffa preziosissima intessuti nella clamide avanti e dietro). Afrodisio porta sulla testa il diadema imperiale ed ai piedi le calzature rosse chiuse *(campagum imperiale).* Il costume imperiale che porta questo re egizio è pure ornato di pietre scintillanti, come si usava nel Basso Impero per dare maggior splendore al sovrano. Il dignitario che

viene dietro al re porta anch'esso la clamide rossa con luci gialle, allacciata sulla spalla destra e tunica *cincta*; ai piedi tiene le *gallicae*.

La figura che sta dietro a questi ha pure la clamide, tunica corta, *manicata*, *cincta*, con un fiore in cima al braccio destro ed altro sul fine della tunica pure a destra; anch'esso porta le *gallicae*.

Notevole che il re e quasi tutti gli uomini del suo seguito sono sbarbati. Il filosofo che sta accanto al re porta il pallio che copre solo la spalla destra ed è raccolto attorno al corpo, ha lunghi capelli e barba; ai piedi tiene le *soleae*.

L'arco, il mosaico, le sue condizioni.

La nave centrale della Basilica Liberiana, nel cui fondo si apre l'arco trionfale, ha una larghezza di m. 16. Il mosaico poi dall'impostare dell'arco fino al soffitto a lacunari, ha un'altezza di m. 9. Alla base il mosaico è largo un metro circa. La grossezza del muro dell'arco è di m. 1,35 alla base, e di m. 1,26 in cima. Dal pavimento attuale della Basilica alla base del mosaico vi sono m. 9,31.

Per fortificare le spalle dell'arco, dalla parte che guarda il transetto, si nota tuttora (salendo nel soppalco della Basilica) un ringrosso di muratura, che, movendo da terra coll'identica grossezza dell'arco trionfale, prosegue al disopra di questo fino quasi alle corde dei cavalletti della nave maggiore. Nel medio evo, quando le incavallature erano scoperte, il muro dell'arco sopra il mosaico aveva riunito una decorazione pittorica imitante un arco in piatta banda, formato di tegoloni alternativamente rossi e gialli.

Sul rovescio poi, dal lato rivolto verso l'abside, correva una fascia a motivo floreale.

Nella medesima Basilica, chiamata anche *S. Maria Major*, come chiesa ufficiale della Madre di Dio in Roma, la decorazione interna seguiva quelle disposizioni iconografiche che il Grossi Gondi (1) indica come consuete nelle antiche chiese, dove alla pittura storica didattica venivano assegnate le pareti interne e talora le esterne, mentre a quelle storiche liturgiche erano riserbate le absidi, gli archi trionfali, ecc. (2), difatti nella nostra Basilica i mosaici della nave centrale rappresentano storie dell'antico testamento, nell'arco trionfale invece vi sono le scene del nuovo testamento relative alla divina maternità di Maria ed alla generazione del Verbo secondo la carne.

Il fondo del mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore è aureo, e siccome la luce non lo colpisce direttamente, le sue figure, in alcune ore del giorno, acquistano tale splendore e maestà che paiono quasi circonfuse di gloria, risaltandone insieme la pienezza ed il gusto del modellato (3).

(1) *Sulle soglie dell'arte*, Roma, 1912, p. 95.

(2) Nei secoli IV e V la pittura murale era molto in onore: ad effettuare l'ideale di quei tempi una chiesa doveva contenere tutta la teologia e svolgere un intiero poema; così il popolo di Dio (*plebs Dei*), ancorchè inconscio di lettere, poteva in quello leggere ed istruirsi.

(3) E ciò sebbene l'arte musiva non sia d'ispirazione ma di calcolo, mentre decompone la figura umana in un gran numero di figure geometriche, per le quali, affinchè tale arte decorativa riesca piena ed efficace, occorre sieno impiegate luci arditamente sparse qua e là sulle medesime; e sono appunto queste luci, sparse con tanta maestrìa sulle figure del mosaico dell'arco di S. Maria Maggiore, che danno alle medesime un magnifico rilievo. Così pure l'inter-

Le tessere o cubi di smalto che lo compongono, sono di varie dimensioni, e le più fine furono impiegate per le parti che si volevano trattare con una cura particolare, per esempio le teste. I colori delle tessere sono piuttosto chiari in confronto di quelle che furono poi usate nei mosaici dopo il VI secolo e che hanno tinte scure.

I cubi, nei quali è imprigionata una sfoglia di oro pallido (ἤλεκτρον) fra la massa ed uno smalto o vetro sottile trasparente che ne ricopre la superficie, sono di una pasta giallognola translucida (1). Forse la pasta dopo essere stata preparata veniva spianata e poi si tagliava come le tessere lo richiedevano.

Taluni, come ad esempio Garrucci (*Arte crist.*, IV, p. 17), avevano espresso il dubbio che il musaico dell'arco trionfale avesse subito dei profondi restauri che ne avrebbero alterato il carattere primitivo.

Ma io non posso in ciò convenire con i sullodati, perchè nel mosaico le parti più grandi cadute (2) furono riprese in vari tempi, con stuccature di intonaco dipinto e diviso in tante piccole tessere per imitare l'antica pittura musiva, e naturalmente la differenza di tecnica fa riconoscere subito le parti rinnovate.

Si accenna dal De Rossi, *l. c.*, ad una ripulitura del classico nostro musaico fatta ai tempi e per ordine di Benedetto XIV. Di cotesto lavoro però, dichiara lo stesso archeologo, di non aver potuto trovare alcuna notizia precisa e particolaréggiata. Dall'esame attento che io ho fatto del musaico, credo di poter affermare che quella ripulitura dovette essere una cosa molto superficiale, mentre lo stucco immesso nelle parti cadute e dipinto, rimase tale e quale era prima del restauro (se così può chiamarsi la ripulitura) fatto eseguire da Benedetto XIV. Inoltre ho potuto constatare che la sostituzione con stucco fatta ai musaici caduti si è limitata a parti secondarie, come ad esempio nel bordo superiore dell'arco, là dove trovasi la fascia inferiore del soffitto.

Nel centro è rifatta un'ala dell'aquila di S. Giovanni, la testa di San Paolo, le parti superiori delle ali del leone di S. Marco, il coronamento della croce nel disco centrale, l'intera figura dell'angelo simbolo di S. Matteo, la testa dell'apostolo Pietro, il cielo al di sopra dell'edicola, la parte superiore delle ali dell'angelo annunciatore, ed una parte delle colombe.

Lungo i fianchi l'arco ha subito pure dei danni perchè i pilastri di stucco hanno invaso il campo del musaico, facendo scomparire alcune figure e tagliandone altre a metà.

Prima di questi restauri, relativamente moderni, si può dire che il musaico non abbia subìto grandi alterazioni in epoche anteriori, perche la disposizione dei cubi è dappertutto uniforme.

Lo stato attuale dell'insigne monumento lascia pure oggi molto a desiderare. In più punti il musaico è fermato con grosse grappe di metallo disposte

pretazione in forma convenzionale, ch'è propria dell'arte musiva, la quale deve dominare nella imaginazione più che nella realtà (come ad esempio nelle città o edifici che non hanno bisogno di sembrare abitabili perchè sono un simbolo) è quanto mai felice nel nostro mosaico.

(1) È da notare che nell'arco trionfale le tessere auree non sono a contatto, ma un po' scostate l'una dall'altra in modo da evitare il riverbero abbacinante della luce, la quale invece in esse gradevolmente si ammorza.

(2) Le piccole parti cadute nel nostro musaico furono invece riprese con tessere, ciò che possiamo rilevare specialmente per i cubi d'oro (nei quali questo è applicato sopra una massa opaca, talvolta rossa, talvolta scura e che sono proprio dei tempi più vicini a noi) che nell'*opus vermiculatum* originario furono come sopra descrissi con i fondi translucidi.

[illegible]ce, le quali deturpano le figure ed inoltre essendo alquanto le [illegible] compiono più bene il loro officio, cosicchè sarebbe opportuno, anzi necessario, che con tutte le debite cautele si procedesse ad una esplorazione del musaico e che delle persone, specialmente in quest'arte competenti, proponessero gli opportuni restauri, che secondo il mio modesto parere, potrebbero effettuarsi nel distacco parziale e nella riapplicazione dei pezzi che ora sono rigonfiati perchè l'intonaco che porta le tessere musive non aderisce più alla muratura di fondo a cui era stato applicato. Questo sistema mi sembra preferibile all'altro, che è pure in uso, di aprire un forellino ed un sottile canaletto nell'intonaco rigonfiato, per il quale, con soffiatura, viene introdotta della malta liquida onde riempire il vuoto in modo da fermare quello e saldamente ricollegarlo col muro.

Del resto o l'uno o l'altro sistema sarà ancora utile se non si ritarderà il restauro che s'impone, ed urgente, onde non vada irreparabilmente perduto quanto rimane di quest'opera magnifica che fu una di quelle sommità rimaste isolate e luminose come le alte montagne, che riflettono gli ultimi raggi del sole morente quando già la notte ricopre le valli.

Giovanni Biasiotti.



Il trono divino.

FRAMMENTI INDIGENI D'ARTE CRISTIANA A TARHUNA ED HENSCIR UHÉDA TRIPOLITANIA.



a Tarhuna a Gasr Dogha, son altipiani a balze ondose, steppaie senza orizzonti, rare coltivazioni d'orzo, più rari verzieri e, lontani, dispersi, gruppi di beduini attendati.

Nei colli più alti, ruderi di castella delle ultime dominazioni, distrutte da furia di tribù, guardano ancora le gole e le distese; più in basso, qualche mrâbët dimenticato, si delinea bianco con la calotta ed i muri lisci; sui versanti, di contro al sole che nasce, v'è qualche cimitero indigeno a pietre fitte e roveti; sulla cima delle basse colline, tracce iconografiche di fattorie romane e bisantine che dominavano la pianura, ancora con qualche trilite, con qualche vasca e cisterna, qualche ammasso di sassi squadrati, qualche traccia di murature più tarde e del vallum che le precingeva.

Non v'è più ricordo degli uliveti punici, nè delle grandi vie che traversavano, ricche arterie della civiltà di Roma.

Tutta la regione è a grotte scavate nel terreno duro e nella roccia friabile, ed alcune sono abitazioni trogloditi abbandonate, rifugio oggi di greggi e di nomadi.

Una di queste, nella località Henscír Uhéda, aveva ad architrave dell'ingresso il frammento rappresentato dalla figura n. 1.

È di un calcare arenario facile alla corrosione, di un'intonazione calda, come le vene delle cave dei monti vicini, come i resti dei mausolei di pietra a conci.

Evidentemente non era al suo posto originale anche se la collocazione poteva datare da anni ed anni.

Gli stipiti non corrispondono nè per qualità della pietra, nè per dimensioni; l'architrave infatti, spezzato, si protende nel muro a sinistra di chi guarda, ed il soggetto scolpito rivolto in basso, è tutto verso destra; l'interno dell'abitazione poi, sebbene gli ambienti, tutti ricavati nel masso, abbiano una certa rispondenza di pianta (i minori rispetto ai due maggiori, delineati da N.-O. a S.-E.). costituiscono un assieme poverissimo e di tutt'altro carattere.

Non è questo l'ingresso di una casa siriaca, dove l'architrave in pietra è scolpito e porta sovente il monogramma, anche se sotto certi riguardi il frammento in oggetto abbia caratteristiche e punti di contatto con l'arte di quei paesi.

[illegible] grotta comunica ad oriente con un vuoto ampissimo, [illegible] [illegible] posto levigato, che a sua volta mette in altri buchi scuri, inesplo[illegible] sono misere vestigia della più tarda romanità.

Il frammento in parola è stato impiegato dagli indigeni quale materiale frammentario, come in tutte le costruzioni adoperarono blocchi squadrati e resti sagomati di pietra anche più dura.

Sassi lavorati ve ne sono ovunque, ultimi resti dispersi e rifiutati, ed alcuni forse anche di arte cristiana.

Qualche vaga notizia di trovamenti e di credute necropoli cristiane in queste regioni, è già stata data da Hassam Bey nel 1910 in una sua ricognizione; del resto tutta l'Africa settentrionale con la vicina Asia, è stata fervidamente cristiana, tanto da far dire al Mommsen che solo per l'Africa il cristianesimo è religione del mondo ed ebbe manifestazioni d'arte sue proprie così influenti in tutto l'Occidente.

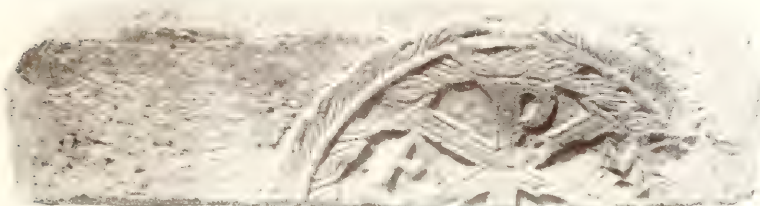


Fig. 1. — Monogramma cristiano di Henscir Uheda.

Il monogramma e tutto lo spazio intorno erano affumicati, quasi impeciati.

Manca più di mezza ghirlandetta ed il monogramma si sviluppa quasi tutto in questa porzione dando a pensare rimanesse molto vuoto nel resto del serto, a meno che non vi fossero altri elementi laterali all'asta monogrammata, per esempio la fogliolina triloba che tante volte si vede impiegata in Siria a riempimento ed a decorazione in simili casi.

Non è da pensare il circolo troppo irregolare od incompleto.

V'è diligenza, precisione ed una certa perizia nella porzione che si vede, e poi è troppo invalso l'uso in quest'arte di racchiudere il monogramma in un serto d'olivo, o di palmette o di lauro, o più poveramente in una sola circonferenza graffita o rilevata.

Pare anzi che i primi esempi di simili concetti simbolici ed ornamentali partano dall'Africa; la più antica croce monogrammata e prima ancora [illegible] l'ω soli, cinti da due palmette a serto, si datano rispettivamente [illegible] 255 in Mauritania e, nel[illegible] Minore, fin dal 313.

Il Marucchi dà un esempio di monogramma nel cimitero di S. [illegible] Roma, del 298, ma nell'interpretazione dell'epigrafe protende a [illegible] prima metà del IV secolo.

Nell'interpretazione della croce ansata è stato visto anche [illegible] egiziano; il marchio di greggi di Sardegna e d'Africa è ci riport[illegible] ai tempi più antichi uscendo dal campo di quel simbolismo che [illegible] lontano, data da poco prima della pace della chiesa.

E così dicasi per la gammata che, anche interpretata come solo segno ornamentale, è sempre d'origine orientale. Si vede infatti in Siria ed in graffiti d'Africa pagani tra le corna dell'animale sacro.

Forse di quà l'uso più tardo di porla su la fronte dell'agnello o del cervo pronti pel sacrificio, a simboleggiare il Cristo.

La croce di Gaza affermò certo la croce greca.

La croce greca sempre, o quasi, senza l'*A* e l'*ω*.

E le lettere sole o col monogramma si trovano usate in versi di poeti ed in iscrizioni ed in testi più antichi prima del periodo costantiniano come *compendium scripturae*; isolati mai. Lo dà per certo anche il De Rossi.

È Costantino che in Oriente col monogramma del labaro chiuso in una corona, bandisce le aquile estenuate dai larghi voli e porta il nuovo segno di trionfo sulle aste sopra la piccola porpora.

Chi vuol vedere nella forma del labaro stesso a tau, T, il segno del supplizio della redenzione, ma certo è il monogramma colla croce decussata ed il *P*, che afferma il libero convenzionalismo di questo simbolo. L'Oriente e l'Occidente danno al monogramma lungo impiego con caratteristiche speciali o comuni.

Per il testo dell'Apocalissi: *Ego sum A* et *ω primus et novissimus principium et finis*, pronunciato da Cristo, vengono a completare la figura le due lettere estreme dell'alfabeto greco richiamando quasi l'uso pedagogico, durato fin tardi, di recitare o disporre tutto l'alfabeto dando sempre questo ordine alle lettere mano mano che si seguivano nella recitazione.

Ma per certo è più verosimile e spontanea la prima versione e così i due elementi sono ai lati dell'asta monogrammata e più tardi della croce ansata, magari sospese a catenelle, finte o reali, a seconda dei casi.

Monogrammi semplici, costantiniani, in Algeria si hanno verso la metà e la fine del IV sec.; coll'*A* e l'*ω* verso il V; un esempio a Sétif però è datato fin dal 384; un altro è del 425, del 454 con la *R* invece che la *P*, forse per la prima volta, ed uno del 540 (Stefhan Gsell, *Les monuments antiques de l'Algerie*).

In Attica le due lettere con la croce tra l'una e l'altra compaiono verso la fine del IV sec.; ad Efeso, in Frigia, gli esempi sono più tardi e posteriori ancora in Fenicia ed in Palestina.

Dopo il IV ed il V sec., il monogramma tende ad essere più a rosa con la croce decussata e l'immissa monogrammata.

In Siria se ne fa un vero motivo ornamentale disponendo, tra gli spazî angolari, le due lettere alternate da semplici elementi decorativi od aggiungendo ancora la seconda e la penultima dell' alfabeto od introducendo la M: *initium, et medium, et finem*, dando origine alla leggenda insieme al monogramma.

La stessa composizione ad elica od a raggera può forse aver richiamato l'idea di un moto infinito che non resta nella perfezione della forma e della linea. Vi si vede il richiamo delle rose a spira perse ed assire.

Il sasso duro consiglia di omettere il frastaglio a rilievo di un serto e rimane il monogramma con un nimbo.

La croce immissa, sola, si vede tardi nel V sec. e per primo in Mauritania ed in Numidia all'epoca bizantina, ed è più di frequente greca a braccia espanse senza l'*A* e l'*ω*.

Ma già prima, costituendo questi elementi la sintesi di ogni più grande concetto, vennero impiegati sempre dai lapidari e dai marmorari che fecero

di questi segni un motivo necessario, simmetrico, delle loro [illegible] nandoli in diverse maniere, a seconda dell'ignoranza loro, posponendone sovente l'ordine cronologico e rovesciando la *P*.

L'*ω* onciato si trasforma quasi in doppia W, specie in Siria, con le basi acute o piane, poi nell' *Ω* vero e proprio, emigrando fino nella Spagna verso il IV secolo.

La lettera A conserva sempre e dappertutto le sue linee essenziali; talvolta la legatura è omessa; una volta sola si trova la *M* (*Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*. — E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*).

Ecco la caratteristica più interessante del frammento: la ***M***, anche se per semplicità d'analisi e di ricerche si volesse ritenere per subito quale omega

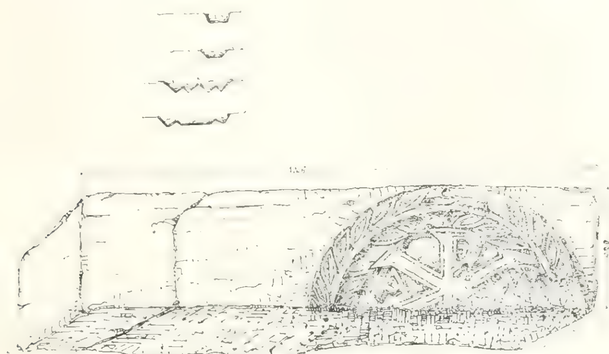


Fig. 2. Monogramma cristiano di Henscir Uhéda.
a - *b* - *c* - *d* — Sezioni degl'intagli.

onciale del tipo già incontrato ricavato malamente dall'artefice inconscio dell'errore. — Ciò non toglie che l'esempio sia tanto raro da farlo ritenere il *secondo* sin ora conosciuto.

Potrebbe anche stare a significare il *medium* dell'*initium et finem*, ma è poco probabile; forse l'ipotesi è da escludere.

Singolare è la tendenza di dare al monogramma il carattere latino mentre l'intaglio a foglie d'olivo è siriaco (fig. 2).

Le sezioni *a*, *b*, *c*, *d*, ne danno l'idea precisa: il sasso è quasi inciso a [illegible]tica, anzi tutto l'effetto è tratto da questa tecnica di graffito che bene surroga la modellazione fusa in ambienti di tanta luce.

Le rappresentazioni figurative vengono sempre più limitate e la flora si stilizza con un vero ecletismo ad arricchire col monogramma i fregi [illegible].

Incomincerebbe una lunga serie di esempi in oriente per vieppiù dimostrare l'età del frammento in studio e le sue particolarità.

La transenna della basilica di Tifasa, che è forse la più antica, h[illegible] immissa monogrammata con l'*A* e l'*ω*, più la colomba nella spazi[illegible] sinistra, ma non si vede la *M*; nè la *M* [illegible] a motivi romaneggianti in pietra ed in legno duro, più prezioso [illegible], d'Egitto e di Siria, sebbene il monogramma sia alle volte variam[illegible]

specie sull'alto degli ingressi delle prime basiliche della Siria Centrale e sulle valve di pietra rivestite di rame sbalzato o di bronzo, di tombe e sepolcri.

In alcuni cimiteri cristiani dell'Africa, a Tabarka, a Sfax, a Fériana, i grandi sarcofaghi d'argilla cotta, di marmo, di legno, col coperchio talvolta ornato di mosaico, triti di ornamentazioni policrome di fattura barbara, si scorge il monogramma che ha solo sempre gli stessi elementi costantiniani alterati nella forma con l'intromissione talvolta della croce monogrammata e più raramente di quella latina con l'*A* e l'*ω*, o di qualche altro motivo, specie in Asia, ma mai compare la ***M***; e la cura di graffire le aste del monogramma come in questo frammento e la regolare forma espansa delle estremità stesse, raramente s'incontrano, tanto da dare a supporre non si tratti di artefice indigeno, ma latino, forse, o venuto da Bisanzio.

Il monogramma è battuto rozzamente nelle prime monete del nuovo impero e coniato nell'oro e nel piombo dei primi sigilli, con le sigle, le composizioni più infelici, le leggende più varie ed errate, e graffito sulle tombe, sui sarcofaghi da devoti o genti pellegrine, alterato nell'assieme nei modi più varî, ma la ***M*** non è segnata mai.

Nelle catacombe di S. Calisto, già fin dal III sec. appare la croce monogrammata immissa con l'*A* e l'*ω* e la gammata incisa o pinta a mano volante; poi, ai tempi di Papa Damaso, le più belle epigrafi hanno i monogrammi con tutti gli elementi che si fecero tradizione attraverso i tempi e le arti industriali.

La transenna a squame nella prima basilica dei Martiri a Milano, ha la semplicità classica del tempo e presenta il monogramma cogli elementi voluti e prescritti; le transenne traforate di Ravenna, ai primi leggiadri motivi d'intaglio e di traforo, non accomunano che croci e più tardi, quando tanto in Oriente che in Occidente, alla transenna traforata si sostituisce il pluteo, quello del S. Giovanni di Monza del VI sec. ha l'*A* e l'*ω* sospesi a catenelle e la ***X*** e la ***I*** chiuse in un circolo e quello singolarissimo in S. Agata a Ravenna, appena rilevate, ha le croci decussata ed immissa accoppiate tra i due tacchini sotto i tralci; e monogrammi di un rilievo uguale tra sagome profonde, parallele, a quadrati od a losanghe, vengono scolpiti in quelli di S. Sofia, e le croci allungate s'ergono su un tondo, come nell'ambone di S. Apollinare a Ravenna.

E poi di nuovo tralci ed intrecci sino ai magnifici marciani e di Cividale, ma mai nessun nuovo elemento verrà a grovigliare il monogramma cristiano.

I sarcofaghi ancora romani usati dai facoltosi convertiti o per le salme dei martiri di maggior grido, hanno la forma più semplice del monogramma scolpito negli acroterî del coperchio, poi tra mezzo le nuove composizioni.

In uno vaticano, il grande ***X*** con l'***I*** monogrammato, rompe la teoria di strigiles che ne orna la fronte anteriore; in quello famosissimo lateranense, dove la scuola romana ancora tratta la figura e dove, forse per la prima volta, sono rappresentate scene di passione e il Cristo viene coronato da un milite con un serto di fiori anzi che di spine, il monogramma assume un'importanza nuova per il simbolismo e la prima raffigurazione della resurrezione. Il monogramma, racchiuso in una corona di gloria, sta in alto, trionfante e in basso due colombe, gli apostoli, guardano in su adorando; nel piano inferiore le guardie dormono; non sono, come la tradizione narra, sgomente.

Se questo è il primo emblema di resurrezione, per certo almeno in un sarcofago scolpito, e consiste nella corona già aurea e di vittoria e serto di gloria al monogramma sul labaro costantiniano, si potrebbe vedere in tutto ciò l'intenzione

di poi di ornarne i sarcofaghi quasi ad un invito alla resurrezione dei giusti vittoriosi su la morte per la vita eterna.

Le grandi scuole di Roma, d'Arles, delle Venezie, di Bordeaux, di Poitiers, producono sempre sarcofaghi monogrammati frammettendo ai motivi romani motivi orientali d'Africa e d'Asia, sino a che il monogramma, sorretto prima da vittorie e da genietti, campeggia in fine sovente solo, largo, protezionale e si riduce anche ad una croce latina dalle estremità espanse, monogrammata, che si ripete, chiaro simbolo ormai della fede, della pace, della speranza, conservando talvolta l'*A* e l'*ω*.

Cassiodoro menziona ai tempi di Teodorico la scuola, la più famosa, dei marmorari che lavoravano a Ravenna, divenuta focolare di tutte le arti, centro di esportazione, il maggiore, dell'antico impero, da Honorius sino alla fine dell'Esarcato.

Nel V° sec. gli scultori trattano sempre meno la figura e fanno suggestivi i loro sarcofaghi col mistico simbolismo e il monogramma e la croce gemmata, chiusi da serti di fiori, da nimbi, sono ricavati sui coperchi tondi od a spioventi, sulle testate, nei fianchi, tra le composizioni più ricche o soli campeggianti sul fondo liscio.

Quelli imperiali del Mausoleo detto di Galla Placidia a Ravenna; quello di S. Barbaziano nella cattedrale della stessa città colle croci gemmate, con il serto di piccoli fiori; l'arca di S. Teodoro in S. Apollinare in Classe con quello a croci del VI sec.; e gli altri molti in basiliche e nel museo, sono esempi di magnificenza che non hanno riscontro altrove.

Secondo il Michel, questa decorazione non deve nulla all'arte cristiana di Roma; i temi simbolici dei marmorari ravennati con lo stile della scultura, li trova di una stretta rassomiglianza con le decorazioni della Siria Centrale.

Tutti i martiri della lunga teoria musiva di S. Apollinare Nuovo; i santi de' musaici di S. Vitale; quelli della Eufrasiana di Parenzo; alcuni delle basiliche di Roma, di Palermo, di Monreale e molte figure nelle chiese d'Oriente, hanno i pallî segnati con l'*A*, l'*ω*, il Γ, l'*O* e con altri segni ancora, ma la *M* non si vede mai neppure in questa categoria di rappresentazioni.

E in fine nella numismatica del tempo; su le medaglie incise, notissima quella col martirio di S. Lorenzo; sulle gemme graffite, di cui il museo britannico ne dà esempi rari; sulle bulle di vetro e d'oro; sulle lucerne, sola per tanta bellezza quella di Selinunte col *Deo gratias*; sulle coppe delle agapi, come nel frammento di quella col Petrus et Paulus; più tardi nei tessuti, nei paludamenti liturgici, a tergo delle monete, sulla suppellettile più povera d'argilla, nelle iscrizioni più rozze, il monogramma offre esempi innumerevoli con infinite variazioni di carattere cronologico o di tecnica o di tracciato, ma, tra gli elementi, non compare la *M* come nel monogramma di questo frammento di Henscîr Uhéda.

Dopo di che, a che cosa poteva appartenere, di che cosa doveva far parte il frammento? Ora presenta tracce di scalpellature nel fianco destro e nel lato inferiore, ma scalpellature di adattamento date in tutti i sensi che l[illegible] facce rozze ed ineguali. Quella interna appena sgrossata, irregolare. [illegible] il frammento di spessore.

Che fosse un architrave già in antico, non credo. Supponen[illegible] monogramma nel centro, con i resti che ora rimangono, il blocco avreb[illegible] la lunghezza di quasi due metri; architrave quindi di una ben ampia apertura.

ma il sasso allora avrebbe dovuto avere per necessità statiche e di resistenza uno spessore quadruplo e forse più e così, d'arenaria, sarebbe sempre stato poco adatto per l'impiego in una piattabanda.

Pensare ad un paliotto d'altare, non mi pare il caso, sia per le dimensioni che avrebbe assunte, inusate ancora, sia per la qualità rozza del sasso; e nemmeno ad un frammento di pluteo, massime per la trascuratezza della faccia posteriore che è lasciata per non essere in vista.

Penso ad un frammento di sarcofago; ad ogni modo tanto per questo come per gli elementi del monogramma scolpito, io non intendo che d'avere accennato nella forma più arida ad alcune caratteristiche che credo le maggiori perchè chi potrà disporre di una numerosa bibliografia e di tempo da dedicare agli studî, se gli parrà sufficientemente importante il trovamento, se ne voglia occupare con maggior profondità di analisi e di ricerche.

Dal canto mio dico solo che, se in una semplice missione di ricognizione, il caso mi fece incontrare in documenti importanti di quest'arte e di quella più antica, ancora classica nelle linee e nel concetto, la possibilità di studî più accurati, di ricerche e di scavi, daranno indubbiamente luogo a scoperte che saranno vere rivelazioni.

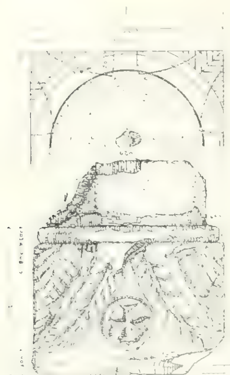


Fig. 3.
Capitello cristiano di Tarhuna.
Fronte – Pianta.

Il capitello delle figure 3, 4, 5, era a Tarhuna adoperato come materiale edilizio in un muro di una casa che si stava demolendo. Da tanto lontano certo non doveva provenire.

È del solito calcare biondo e brillante al sole; ed è interessante, a mio vedere, sotto diversi aspetti.

Appartiene a quella foggia di capitelli che dal quadrato passano al fusto rotondo che li deve reggere con l'inclinazione concorrente delle quattro facce, l'una verso l'altra, determinando una figura indecisa che oscilla sovente tra il tronco di cono e di piramide rovesciato.

Deve appartenere a quel lungo periodo di transizione che dalle forme del fiorito corinzio si passa allo schematico sostegno col pulvino; ma conserva ancora palese una traccia di classicismo abbandonata poi per una più facile sbozzatura.

Lo schizzo di pianta mostra il tracciato di un abaco classicheggiante coll'indizio di dove dovevano essere ricavati i quattro fiori e le appendici di protezione delle volute.

Forse è un pentimento ad ogni modo è sufficiente per assegnare il capitello, sebbene di fattura indigena, al tempo che precede il largo impiego dei pulvini e capitelli pulvinati; di quelli dall'abaco che solo protegge tori o tondini, timidi nell'aggetto e senza intagli dell'ultima età siriaca.

Il foro con le impronte del perno nella faccia posteriore ne assicura l'avvenuto impiego.

Frutto di arte locale lo dimostrano le due foglie di giovane palma che partono dalla base e si reclinano eleganti, divergendo e che con quelle svi-

luppate, geometrizzate quasi, foggiate negli smussi degli angoli limitano le fronti del capitello.

L'espediente degli angoli smussati per meglio venire alla forma rotonda è ingegnoso e non ha riscontro nei nostri più bei capitelli di Ravenna, di Parenzo, di Venezia, nè in quelli di S. Sofia, S. Sergio, Trebisonda, Alessandria, Grecia, Salonicco, ecc.

Ben lontano di aver i trafori e gli intrecci che senza modellato o quasi, riescono a rivestire con leggiadria ed arte mirabile le facce di questi, dai primi nella basilica di Birbin-direk, agli ultimi dell'epoca macedonica, ha invece con questi un richiamo: la croce racchiusa in un circolo (fig. 3). Ed è una croce latina colle estremità espanse; croce voluta così; tutti i piccoli particolari ne mostrano l'intenzione.



Fig. 4. — Capitello cristiano di Tarhuna. — Fianco. Sezione normale e diagonale.

Nei capitelli coevi e posteriori d'Oriente e d'Occidente quasi cubiformi ormai senz'abaco, v'è, in alto, nel punto centrale, la croce, di preferenza greca, massime se racchiusa in una circonferenza, o la sigla quasi sempre nel tondo.

Una croce latina quì in un frammento indigeno in una regione lontana e montuosa è degna di nota.

Nelle fronti laterali (fig. 4), la croce è sostituita da *des soleils tournants*, direbbe Gabriel Millet e ne vedrebbe magari l'ispirazione da stoffe e tessuti siriaci, come ebbe occasione d'affermare che gli architetti sovente, per l'ornamentazione loro, traducevano motivi tessuti. E forse anche troverebbe un lontano richiamo di quell'arte poligonale, così sviluppata nella copta e trasmessa all'araba.

La stella a sei raggi, la rosa, l'elica, la voluta, occuparono un posto importantissimo tra gli elementi decorativi di queste regioni sin dai Semiti, dai Persi, dagli Assiri; si vedono nelle poche produzioni giudee, nei sarcofagi tutti ad intagli nei palazzi dei re a Gerusalemme: nelle produzioni d'Occidente, in cui tale influenza è manifesta per lungo periodo.

Ma lo schematico motivo quì ha sette raggi ed il numero è più liturgico; forse non è stato tracciato a caso.

Il tondino dell' imoscafo non è più l'elegante modanatura di raccordo; l'aggetto ha perduto la proporzione, l'esattezza, il carattere; la linea non ha più la purezza del semicerchio e s'impiattisce preludiando alle fascie ed ai listelli che coronano i sommi e le basi delle colonne nell'arte che lenta si evolveva assumendo caratteristiche di stile così proprie tanto in Oriente che in Occidente.

La tecnica è poverissima; piatto il rilievo sempre uguale; una maggior cura è palese nel ricavare e tracciare la piccola croce, nell'incidere le palme degli smussi; di un certo interesse sono le striature leggere che modellano quasi i rilievi e coloriscono i fondi che si verificano anche in altri frammenti lavorati sparsi per i monti di Tarhuna e che corrisponderebbero al lavoro di finitura a martellina dei nostri marmisti; ma più è cara la composizione spontanea, ingenua e semplice dell'artefice che non copia; che abbandona l'idea prima di un abaco e di foglie di acanto di cui ha molti esempi della vicina romanità e si ispira invece direttamente dalla natura del suo paese e traccia e delinea sul capitello della nuda basilica, le palmette, che già avevano avuto un simbolo così glorioso nella Chiesa, ancora scossa dalle tarde persecuzioni.

Tripoli, maggio 1913.

G. Nave.

I due frammenti con parecchi altri sono ora a Tripoli, grazie le sollecite cure del residente di Tarhuna, sig. Cap. Edoardo Rocca, che fu largo di aiuti preziosi e prestazioni gentili nel tempo di parmanenza sui monti inospitali.

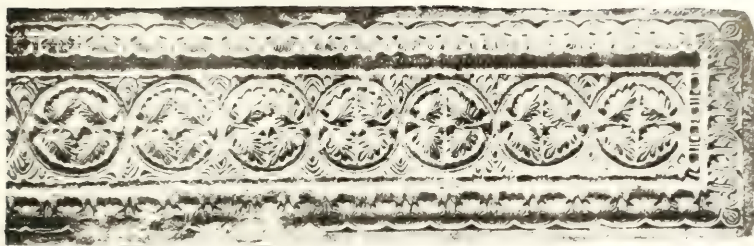


Fig. 5.
Capitello cristiano di Tarhuna.

Dott. ARDUINO COLASANTI *Redattore responsabile*
Roma, 1913 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 59-61



Madonna di GIOVANNI BELLINI. — Galleria Borghese.



LA MADONNA DI GIOVANNI BELLINI NELLA GALLERIA BORGHESE.



AL nascosto sotto un nome sarmata, Giovanni Morelli negò a Giovanni Bellini il quadro della Galleria Borghese elencato col numero 176, l'attribuì a Francesco Bissolo, e lo dichiarò « insignificante quadretto ». Poco dopo, Adolfo Venturi, nel catalogo della Galleria Borghese, intorbidò con un dubbio il pensiero intorno a cui l'altro non aveva creduto d'intrattenersi nemmeno con un principio di dimostrazione, poichè gli parea limpidissimo. Senz'affisarsi al Bissolo, il Venturi però ammise che l'opera è d'uno degli scolari di Giovanni Bellini; senonchè nella descrizione accuratissima che ne fece, lasciò intendere che gli scaldava l'anima una vera ammirazione per questo dipinto, e concluse ch'esso è « di grand'eleganza per la purezza delle linee, per carattere e semplicissima grazia ». In tal modo ne venne almeno riconosciuto il pregio, e il bollo di disprezzo, impresso sul quadro dal ruvido Morelli, fu raschiato come indebito.

Il valente direttore della Galleria Borghese, prof. Giovanni Piancastelli, non accettò la correzione del Morelli, nè l'altra più generica, suggerita dal Venturi. Non l'accettò perchè non ben convinto che la vecchia attribuzione dell'elenco celasse un errore, e perchè infine avrà pensato che a presidio del suo convincimento, il quale al drappello, allor baldanzoso, dei morelliani sembrava ostinatezza, stava la sentenza d'un altro conoscitore non meno autorevole dei due ultimi, cioè di G. B. Cavalcaselle, che non aveva esitato a mettere il quadro tra gli autentici di Giovanni Bellini.

Non par che il Morelli avesse mai misurata l'altezza dell'uomo sceltosi ad avversario: la frequenza delle aggressioni e il non raro linguaggio beffardo ci inducono a pensare ch'ei lo considerasse un dappoco, la cui vasta opera potess'essere stritolata con facilità; e certo un tal contegno è stato un mal esempio in questo campo di osservazioni, ove la serenità è sì necessaria. Nel caso poi di questa Madonnina un'idea fissa del Morelli, da lui tenuta come norma certissima, dovè renderlo più ardimentoso nel contraddire. Il maestro veneziano, egli pensava, non firmò i suoi dipinti che con lettere romane, e, di più, usò sempre fare il secondo L del cognome più alto del primo. Sempre così davvero? O come sapeva il Morelli che il Bellini si fosse volontariamente inabilitato, per invincibile ripugnanza, all'uso del carattere corsivo, quale lo troviamo in questa tavoletta? O non si deve, piuttosto, presumere che qualche eccezione abbia fatta ogni tanto, se i suoi seguaci e discepoli, vogliosi certamente di trarre la gente a un inganno, usarono il corsivo? A chi la davano ad intendere essi, che rinunziavano ad una consuetudine la quale nel maestro sarebbe stata immutabile, e la cui costanza non potea sfuggire ai compratori contemporanei? Insomma l'idea del Morelli, sebbene suggerita dalle opere più certe e più famose del Bellini, contiene un principio d'ispirazione puramente fantastica, è indipendente da ogni antica notizia; e perciò nella sua assoluta esclusività è da dirsi arbitraria e non degna di divenir guida a distinguere le pitture del maestro da quelle degl'imitatori, come apriorismo insidioso e ingannevole.

La stessa autorità del Cavalcaselle, che il decorrere del tempo va più che mai consolidando, può essere invocata anche da me, presente direttore della Galleria Borghese, perchè anch'io son rimasto fermo nel mantenere il vecchio cartellino. Tuttavia, giacchè il quadretto ha dato materia di discussione ad altri studiosi, mi par che io oramai non debba più astenermi dall'intervenire nel discorso, per evitare d'esser creduto disattento alle nuove proposte che si fanno, per dar attribuzioni credibili ai quadri raccolti sotto la mia protezione.

Questo quadretto dunque fu dipoi ripigliato in esame dal dott. Giorgio Bernardini (*Rassegna d'Arte*, settembre del 1910) e in seguito dal dott. Giorgio Gronau, insorto a contraddire all'altro (*Rassegna d'Arte*, giugno 1911). Noto subito che nessun dei due accettò il pensiero del Morelli, e solo è da dir di passaggio che il Gronau lo scusò nel guardar il trittico del Bissolo posto nella chiesa veneziana di S. Giovanni in Bragora, ove osservò qualche conformità tra la mano sinistra (egli, per inavvertenza, scrisse la destra) di S. Girolamo e la sinistra, ugualmente, di questa Madonna. Potea nominare anche la mano di S. Iacopo, figura centrale del trittico, che pochissimo si differenzia da quella ch'egli ha presa in osservazione. Ciò sarebbe stato utile ad intendere come il povero Bissolo non facesse che ripetere meccanicamente, persino nello stesso quadro, poche forme, imparate dagli esemplari del Bellini (che difatti ha di siffatte mani, con l'anulare e il mignolo torti per eccesso di grazia), poche forme, dico, ch'egli snerva sempre, trasmutandole in formole fredde, per la sua scarsa attitudine a sentir il valore di quei modelli e quel che v'infondea di vivido colui che li creava, intendendo e, di più, sentendo la legge della struttura e quanto nel giro delle linee e nei delicati rilievi del modellato comunicava il fremito della vita. Ma non importa più che io m'adoperi ad escludere il Bissolo, giacchè nessuno mai ha preso a sostenere l'opinione del Morelli. Devo invece soffermarmi per escludere Vincenzo Catena, che il dott. Bernardini credette di ravvisare? Forse è tardi anche per questo. Combattuto dal Gronau, sviato anche da una questione accessoria, che questi

avea sollevata a proposito della distinzione che deve farsi tra Vincenzo Catena e Vincenzo dalle Destre, egli diede saggio d'una ragionevole remissività, contentandosi di porre il quadro tra le opere dell'ancor oscuro gruppo bellinesco,



Giovanni Bellini (detto del pseudo Basaiti). — S. Pietro martire di Murano.

su cui oggi è troppo difficile venir a sicure conclusioni. E, se avea nominato il Catena, era perchè a questo son ascritti due quadri della Galleria veneziana Giovanelli, nei quali gli era parso di trovare buon fondamento per attribuire allo stesso pittore questo della Galleria Borghese: due quadri, dei quali uno almeno era riconosciuto al Catena dal Morelli e dal Berenson. A stringere i conti, l'ultima nota del Bernardini (*Rassegna d'Arte*, marzo del 1912) era un ritorno all'attribuzione generica del Venturi.

Lontani dal concordarsi sul nome del pittore, i due scrittori tuttavia si sono avvicinati e riuniti nel riconoscere affinità tra uno dei quadri Giovanelli « la Madonna tra S. Giovanni Battista e una santa » e questo della Galleria Borghese. Tutti e due, avea detto il Bernardini, sono del Catena; tutti e due, avea replicato il Gronau, sono del pseudo Basaiti; cioè d'una figura ipotetica, a foggiar la quale il dott. Gustavo Ludwig s'era deliberato, quando la morte precoce gli strappò la penna di mano. Il desiderio stesso della severa precisione critica stava per condurre quel valentuomo all'ipercritica, al vagheggiamento di una deviazione fantastica; il valentuomo che avea distrutto con dimostrazione perfetta la distinzione morelliana dei tre Bonifazî, e che sorrideva indulgente ed arguto di coloro che ancor s'affannavano a separar le pitture del primo da quelle del sognato secondo, stava, come a me pare, per commettere lo stessissimo errore! Egli ebbe occhio linceo nel determinar le differenze di stile tra un pittore e l'altro; ma innanzi a Giovanni Bellini, che sempre si svolge indefesso, fino ad arrivar al quadro di S. Giovanni Crisostomo, in cui, di là dagli ottant'anni, sembra modificarsi ancora e prender consiglio dai giovani che a Venezia avevan fatta una rivoluzione pittorica, il Ludwig fu indotto a non prestar fede a tanta e continua mobilità, e credette d'afferrar tra le nebbiosità della storia un altro pittore, che chiamò pseudo Basaiti, ma che più ragionevolmente avrebbe dovuto chiamar pseudo Bellini. È strano anche che nella teoria del Ludwig vi sia un pseudo che supera per merito quello che porta il sue cognome legittimo; strano, perchè nel pseudo è inclusa un'idea d'inferiorità. Ei preferì la prima dicitura, perchè a riconoscere quest'immaginario pittore si dipartiva da un punto prestabilito, ossia dall'*Assunta* di S. Pietro Martire di Murano, dalle vecchie guide assegnata al Basaiti; il cui soffio, a considerar le cose superficialmente, può sembrar che aliti attorno a qualche testa dei santi schierati in basso. È affinità accidentale però, giacchè, per vaghezza di fusioni cromatiche, per quella indefinibile preziosità di smalto, che conoscono gli esperti di pitture veneziane, pel valore del disegno, per nobiltà di volti, per la sapienza con cui son distribuite le masse del chiaroscuro, per la quasi assenza d'ogni residuo di durezza quattrocentistica, nella quale il Basaiti restò impigliato fino all'ultimo (vedasi nell'Accademia di Venezia il quadro di S. Giorgio, ch'è del 1520), l'*Assunta* di Murano è opera che vince di gran lunga qualsiasi altra di quel pittore. Or io non mi meraviglierei se tra non molto i più autorevoli studiosi si concordassero nel riconoscerla a Giovanni Bellini; e in quanto a me, a costo d'essere rimproverato d'un'arditezza, dico che gliela riconosco fin d'ora. Ricordo che il Ludwig mi dicea che del pseudo Basaiti egli stimava anche quella superba *Madonna* seduta sul prato, con le mani congiunte, nell'atto di vigilar il putto che le dorme sulle ginocchia, la quale è un gioiello della Galleria Nazionale di Londra, e dove il Bellini grida in ogni parte il suo nome, e mostra d'aver più che mai perfezionato i suoi pregi, conseguendo quella pienezza di forma, quel sicuro senso plastico a cui null'altro potrà esser aggiunto oramai, una profondità di conoscenza nel disegno, una delicatezza (vedasi, ad esempio, la mano del fanciullo posata sul petto) da superar altri dipinti consimili dello stesso maestro. E quel paesaggio, e quegli animali, e quei lavoratori? Che pace, che bellezza! Che largo effluvio di poesia virgiliana! Un sì alto pittore dunque sarebbe rimasto affatto ignoto alla storia, non adombrato da un cenno qualsiasi? Ripugna il crederlo. Anima sensibilissima, anelante sempre a nuovo inalzamento, ardente ma equilibrato, incapace di fermarsi (simile in questo a Giu-

seppe Verdi), il Bellini, tra i varî periodi, dovette averne uno, breve, in cui sentì dominarsi nell'ingegno un qualche influsso del Dürer, dalle cui stampe desunse almeno una transitoria tendenza a spezzar le pieghe un po' viziosamente, quali le vediamo nella figura dell'*Assunta* suddetta. La *Madonna* di Londra reca già il sentore d'un ritorno alla semplicità, ma non può dirsi che dell'innestata malattia il pittore fosse ben guarito, quando la dipingeva. Ecco, secondo me, l'elemento insolito, che, sovrapposto ai pregi consueti, ha potuto far immaginare ad uno studioso sì rispettabile una personalità distinta dal Bellini. Se il Dürer, come sappiamo, fu tanto ammirato a Venezia, se attrasse a sè del



Bellini Giovanni — Galleria Nazionale di Londra.

tutto Marco Marziale, ingegno secondario, se coi suoi lembi di manti spezzati e frantumati in infinite piegoline, con le sue stoffe di carta brancicata, contaminò alquanto Giorgione e Tiziano in giovinezza, non è maraviglia che anche al vecchio Bellini si propagasse la compiacenza di quei modi, ch'ebbero allora la seduzione della novità, ma che ora, per quanto altri s'affannino a lodarli, sembrano manierismo stucchevole. E ciò sia detto soltanto per le pieghe, chè non vorrei si credesse ch'io disconosca all'artista tedesco la rara potenza fantastica.

Mi ribalena l'immagine dell'ottimo Ludwig, e mi trasfonde un senso di commozione, quand'egli, immutabilmente sereno, ascoltava queste cose ch'io gli andava dicendo, e che non ebbero il potere di convincerlo. Gli dicevo anche che per togliere al suo pseudo Basaiti quell'apparenza di larva, per dargli una solidità, per elevarlo a personalità riconoscibile, come quella dell'innegabile pseudo Boccaccino, bisognava indicarne altre opere, perchè, atteso il numero fin allora sì scarso, la nostra mente sarebbe stata sforzata ad un'altra supposizione, cumulata sulla prima, cioè d'una vita troppo breve o d'una vita quasi

oziosa. Chi non diffida di congetture intrecciate, delle quali l'una è necessaria all'altra? (Al Ludwig allora potevo dir così; ma vedremo subito che, ad accettar le posteriori conclusioni del D.r Gronau, si tratterebbe di vita non breve e abbastanza riempita di lavoro). Aggiungasi che mi sconcertava un certo sentore d'incoerenza che s'espandeva sottile su dai ragionamenti del brav'uomo. Egli mi mostrava la fotografia del trittico, già nella cappella Priuli a S. Michele di Murano, poi finito all'accademia di Düsseldorf; e senza curarsi dell'omogeneità di stile tra i dipinti ch'ei raggruppava sotto il nome del pseudo-Basaiti, si diceva disposto ad includervi anche quello (nella monografia sui Bellini il Dr. Gronau ha poi adempito il voto), il quale par veramente non poter essere compreso nella stesso recinto. Non sarà di Giovanni Bellini, benchè egli abbia permesso che vi fosse scritto il suo nome: di ciò non discuto, perchè non l'ho visto; dico che, togliendolo al Bellini per le sue debolezze, palesi anche a chi non lo conosce che dalla sola fotografia, bisogna cercar altro pittore da quello dell'*Assunta* di Murano e della Madonna di Londra, affinchè alla nostra mente non sia fatto un altro intollerabile costringimento, cioè di un pseudo-Basaiti che si traveste con tanta disinvoltura. Giacchè infine al supposto pittore bisognerà dar connotati stabili; e quali son questi? Dichiaro che dal Dr. Ludwig questa spiegazione io non l'ebbi; e se qui ho parlato del piegar alla dureresca, vi sono stato indotto dal bisogno, proprio della mia natura, di almanaccare una qualche parvenza di logica, di scoprir nessi nella serie dei pensieri altrui. Qualche cosa dice il Gronau nella monografia suddetta, e ci lascia per poco, occasionalmente, veder i caratteri, secondo lui, proprî del pittore. Dice dunque che il pseudo-Basaiti dovette avere parte non scarsa nell'esecuzione del *Baccanale* dipinto nel 1514 da Giovanni Bellini pel Duca di Ferrara (oggi nel castello di Alnwick) e trova che « il quadro riluce e risplende di rosso, di verde, di turchino e violetto, in quelle fini gradazioni che sono caratteristiche allo scolaro del Bellini da noi chiamato pseudo-Basaiti ». E con questi elementi di solo colore, nella cui enunciazione si sente... domando scusa! tutta la superficialità e l'instabilità d'impressioni soggettive, si conferisce consistenza ad una figura di artista ch'è tutta da costruire? Ma, prima di dir che il suo carattere fisionomico consiste in una ricca scala di soavi modulazioni cromatiche, era necessario dimostrar che di questi vezzi di stile il Bellini era incapace. Dimostrazione spaventosamente difficile, anzi condannata in anticipazione, perchè la volontà del critico, determinata di negare al grande vecchio l'attitudine a nuovi perfezionamenti, ossia ciò per cui egli ad altri critici è sempre parso maraviglioso, deve mettere al fianco di lui un discepolo che gli sovrasta, e, non trovandolo tra i noti, immaginarlo. E glielo mette d'accanto per un ventennio, cioè dal trittico Priuli (1495) al *Baccanale*, con cui si chiude la vita del Bellini! Nè i lunghi e valorosi servigi hanno salvato dall'oblio questo discepolo!... Siamo sinceri: di arbitrio in tuttociò ce n'è troppo, Nella ricerca d'altre pitture del pseudo-Basaiti vedo che intanto va affaticandosi l'illustre Dr. Gronau, che con dolore son costretto a combattere, perchè intendo quanto mi sarebbe onorevole il trovarmi d'accordo con un tal dotto; e nella ricerca mi par ch'egli metta un desiderio troppo ansioso (che vuol dire, mi perdoni, pericoloso), se può bastargli a tener come probabile opera del pseudo Basaiti un quadro che recava il nome del Bellini, da lui non conosciuto che col mezzo d'una mediocre incisione a contorno del 1828, già appartenuto ad una delle Procuratie, poi passato a Francoforte in casa d'un certo Wendelstadt, infine perduto. Mette poi egli nel conto

la mediocrissima donna nuda della Galleria di Vienna da quale sarebbe [illegible] pittore un disgraziato capitombolo, dopo i due dipinti bellissimi di cui abbiam ragionato), il quadro della Galleria Giovanelli, di cui qui è data la riproduzione, e questo della Galleria Borghese.

Il quadro della Galleria Giovanelli pregevole in ordine secondario, sta però molto al disotto dei due quadri di cui ho parlato, e che nel concetto del Ludwig erano i fondamentali per ravvisare il pseudo Basaiti. Certo... chi può negar che non vi sieno elementi di somiglianza? In ciascun pittore veneziano è visibilissimo innanzi tutto ciò ch'egli ha di comune con la



Incerto bellinesco — Galleria Giovanelli, *Venezia.*

famiglia artistica di cui fa parte; il difficile per lo studioso è sceverar le qualità personali che si rilevano su quel fondo comune; e la difficoltà s'accresce per l'obbligo di non tener alcun conto, come lo stesso dott. Gronau saviamente ammonisce, dell'identità di composizione e, aggiungo io, nemmeno del riapparir qua e là di certi partiti di pieghe e di certi motivi di fondo. Era quella una schiera di pittori non sollecitata dalla brama di crear cose nuove, industre nel profittar di ciò ch'era uscito dall'astro maggiore, che tutti li irraggiava; ma sopra la suppellettile presa ad imprestito, ricorrente anche in particolari sparpagliati da un pittore all'altro, rimaneva necessariamente una traccia dell'ingegno proprio di ciascuno. Or cercando di seguir questa traccia soltanto, io trovo che l'autore del quadro Giovanelli non si scioglie nella trattazione del disegno dei lacci di generalità scolastiche, si dimostra impotente ad imprimer nei visi una determinata individualità, e li mantiene nel campo dell'imprecisione tipica. Son teste, e anche mani, che si possono far a memoria, lasciando libera la mano di seguir l'imparaticcio; e se è abbastanza ben riuscito l'accorciamento delle dita nella santa che incrocia le mani al petto, egli è che il Bel-

lini ne avea dato un bellissimo esempio nella famosa biondissima *Maddalena* del quadretto di casa Contarini, ora all'Accademia. Ma la mano, la quale non seppe trovar che un carattere consuetudinario e impreciso, e s'imbrogliò nella ricerca dei giusti piani, dipingendo la figura di S. Giovanni, e ne deformò il braccio, sarebbe la medesima che compose il grandioso semicircolo di santi nell'*Assunta* di Murano, così eloquenti nelle loro differenze tipiche, sapientemente costrutti nei corpi (tranne forse una lieve imperfezione nel primo santo a sinistra di chi osserva), così severi, così nobilmente inteneriti, così amorosamente assorti nell'obbietto unico della loro contemplazione? No, per carita! Qui si tratta di un vero maestro, là di un discepolo appena sufficiente. E quella mano, aggiungo, che non ha trovato un accento di realtà nel corpicino del putto, di quegli accenti, dico, che comunicano a noi la vampa vivace da cui l'artista fu riscaldato in presenza del vero, quella mano che lo ha sì mal insiemato, con la testina piccola, col tronco lunghissimo, con le gambe e le braccia imbottite, mano guidata da una mente obliosa del sistema osseo, paga, in quanto al disegno del viso e delle mani, d'un'approssimazione purchessia, è proprio quella che costruì sì sanamente il mirabile putto di Londra, così ben adagiato, mosso con tanta verità, disegnato e rilevato in ogni sua parte con tanto sapere? Di nuovo, no. E rinunzio ad altri confronti che si potrebbero far utilmente. La vaghezza di colorazione che avvicina i quadri detti del pseudo Basaiti al quadro di casa Giovanelli, e qualche indizio di piegar dureresco son elementi trascurabili; il primo perchè proprio di tutta quella generazione d'artisti, il secondo perchè facilmente imitabile, facilmente contagioso, e perciò connotato infido. Ancora si può notar di passaggio, ad abbondanza di dimostrazione, che nel pseudo Basaiti c'è un senso sufficiente di prospettiva aerea che non si vede nel quadro Giovanelli. Insomma son due anime diverse d'artisti, due differenti capacità, tanto differenti, che l'una, a parer mio, è fortissima, l'altra sembra un po' debole.

Non sono concorde, e me ne spiace, nè col dott. Gronau, nè col dott. Bernardini, nel vedere un'affinità tra il quadro suddetto e questo della Galleria Borghese; ma col primo posso consentire a riconoscere in quest'ultimo un'opera del pseudo Basaiti, che per me è tutta una persona con Giovanni Bellini, allorchè, beninteso, il discorso si restringe ai due quadri già tante volte ricordati in questo scritto. Men fulgente forse di quello per qualità esteriori, ha qualità più riposte, più delicate, più atte a rivelar una placida commozione, indipendente da chicchessia, la quale trova a suo soccorso una mano più esperta, una mente più acuta e più esercitata a cogliere nel reale quel che, quasi spontaneamente, corre incontro ad una commozione, e l'abbraccia, concretandola. La scelta del tipo della Madonna non è di quelle che annunziano il proposito di ricercar innanzi tutto il leggiadro. Le Madonne del Bellini son varie di fisonomia, e non raramente alla leggiadria è surrogata l'espressione d'un'imperturbabile innocenza o d'un pensiero doloroso: bellezza morale, che non manca mai. Qui troviamo una buona donnetta, grassoccia, pacifica, non brutta e non bella. Il modellato è perfetto: l'ampia fronte sporgente, gli occhi abbassati, con le iridi delicatamente segnate entro le ristrette aperture palpebrali, il nasino un po' breve, la graziosa bocca imbronciatella, la costruzione giustissima del collo, con quella grazia della piegolina orizzontale cagionata dall'adipe, la stessa studiatissima graduazione delle ombre nel lato sinistro, ci dicono che il pittore ha voluto esser fedele ad un tipo vivente, continuamente guardato,

mentre dipingeva. Ed è vero, come il dott. Gronau invita ad osservare, che questo viso ha molta analogia con quello della *Madonna Assunta* di Murano. Una cura gentile di disegno ha governato il pennello anche nella testa del putto. Nessuna mollezza di stile: di molle v'è solo quello che v'apportò, in tempo ormai lontano, un'incauta pulitura, da cui la tenue finitezza pittorica è stata offesa, ma non tanto da non lasciarci scorgere un pensiero convinto, una visione sicura della forma. È opera di maestro quell'accennar con tocco sì giusto e sì sobrio il reclinarsi degli occhi, lo svoltar della bocca sottile, col piano del labbro superiore che a destra sparisce, a cagion dello scorcio. Furon capaci di tali finezze gli allievi del Bellini ch'ebbero potere di formarsi una propria originalità; ma tra quelli che restarono pedestremente seguaci del maestro, desiderosi soltanto di somigliargli, nessuno seppe mai tracciar un viso di fanciullo con quest'intelligenza e con questa garbata semplicità. Lo stesso può dirsi della manina destra, nel cui scorcio qualunque di quei seguaci si sarebbe impacciato; ma a disegnar giuste siffatte manine il Bellini par che si fosse severamente esercitato fin dal tempo della sua maniera più arcaica. Una se ne vedrà assai somigliante a questa, mossa benissimo, in una Madonna col putto, delle più primitive, nel Palazzo ducale di Venezia, la quale è di Giovanni certamente, non di Gentile, a cui taluni l'hanno assegnata. Se la *maniera* poi nel nostro quadretto appare nella mano sinistra della Madonna, se nella gambetta sinistra del fanciullo il disegno in iscorcio è riuscito imperfettamente, deve dirsi che imperfezioni di questa specie, ultimo residuo dell'educazione originaria (cancellato del tutto forse soltanto nella *Madonna* di Londra), contrassegnano ad un tempo il maestro e gli scolari; nè mai potranno valere a denunziare questi ultimi, per chi considera che i difetti vanno in compagnia di pregi ch'essi non ebbero mai. I braccini terminano con polsi un po' larghi: è un modo di sentir l'eleganza infantile, che due secoli e mezzo più tardi avrà anche il Tiepolo; ma le linee e le soavi mezzetinte cospirano ad una grazia di forma, in cui lampeggia un'idealità originale. L'esecuzione eccellente della benda bianca, il bel getto di pieghe del manto azzurro e la ben temprata armonia di colore che risulta dal rosso della veste, dal turchino, dal bianco, dal verde della tenda, dall'elaborato paesino, fino al giallo tenue del drappo gettato sulle cosce del putto, nessuno dirà, spero, che non sieno cose degnissime del caposcuola veneziano.

Non è quadro da elencare tra quelli ov'è più fortemente impressa l'orma dell'alto ingegno. Disgraziatamente poi tutte le tonalità sono indebolite, a mio giudizio, da una pulitura che ne ha corrosa l'epidermide, ove i Veneti spargevano gli ultimi tesori del loro arcano e incantevole procedimento; ma io fermamente credo che questa tavoletta si deva ascrivere a lui, a Giovanni Bellini, smettendo ogni esitazione. Non è del Catena, no, mio buon Bernardini! Anche se tu avessi scelto a confronto dipinti men dubbiosi, avresti trovato che il Catena nel suo maggiore sviluppo non riuscì forse mai (o tutt'al più, riuscì una volta sola nel bellissimo cavaliere, che si trascina carpone ad onorar la Vergine) a sciogliersi da non so che insufficienza nel muovere con disinvoltura i corpi umani. Resta un senso d'impaccio, di flessibilità manchevole; resta, per dir così, un sapore di manichino, ch'è ben palese anche nella sua opera più lodata, la *S. Cristina* in S. Maria Mater Domini; come resta la clorosi e l'anemia negli aspetti. Questo quadretto della Galleria Borghese, la cui data presumibile io porrei intorno al 1500, poco più in qua o poco più in là, fatto

insomma una trentina d'anni prima che il Catena morisse, ha nel movimento qualità che al Catena non si comunicarono mai, nemmeno tra la pienezza assoluta di conoscenze e i fulgori dell'arte di Tiziano.

Ed ora trarre nel campo della discussione Pasqualino, Francesco Rizo, Girolamo da Santa Croce, Pier Maria Pennacchi, Marco Bello, Bartolomeo Veneto, il Rondinello, il Temperello sarebbe fuor di luogo, perchè dovrei fare un disumano sforzo d'immaginazione, se pensassi che vi possa essere chi voglia nominarli in questo caso. Si dirà: restano gli anonimi. Un di questi, a cui non s'era badato, ha detto il suo nome nella Galleria di Stuttgart: *Marco discepolo di Giovanni Bellini;* e par veramente un Marco distinto da Marco Bello e, più che mai, da Marco Marziale. È uno dei belliniani più meschini, ed ha adottata una composizione, credibilmente provenuta da Giovanni Bellini, che accade più volte di rivedere, e che ebbe l'onore d'essere raccolta anche da Lorenzo Lotto, come sa chi ha visitato la pinacoteca di Napoli. Altri forse si sveleranno, ma prevedo che li dovrem dire detriti della storia, la quale raramente commette l'ingiustizia di obliare i valorosi; e certo non uscirà da quel drappello chi reclamerà questo quadretto come cosa sua. Esso è di chi fu guida a tutti. Nessun grande maestro conserva lo stesso grado di splendore in ogni sua opera; e chi vuol trovare in Giovanni Bellini una continua eccellenza singolare, come chi se ne fa a capriccio un tipo immobile, pretendendo di riconoscerlo da poche determinate opere, scelte come punti di confronto, rischia di non ravvisarlo. Solo è importante seguir il filo sottile che decorre ininterrotto lungo le ondulazioni e le varietà di questo rarissimo ingegno, mobile anche nelle tarda longevità, e in tal modo collegarle.

GIULIO CANTALAMESSA.

ARCHITETTURA ROMANICA IN MUGELLO.



L breve territorio denominato Mugello, percorso dalla linea argentea del fiume Sieve, che va a gettarsi in Arno, presso il paese che da lui prende nome (Pontassieve), ha per confini a levante la Falterona, che lo separa dal Casentino, a mezzogiorno Monte Giovi, Monterotondo, Montesenario e Montemorello, che lo dividono dal contado di Firenze; a ponente i monti della Calvana, per cui è diviso da Prato; a tramontana le montagne dell'Appennino, altissima barriera con la così detta Romagna Toscana.

A tale delimitazione, corrisponde, in certo modo, la struttura geologica dei terreni ond'è costituito, nei quali predominano rispettivamente i materiali dei paesi confinanti: l'arenaria, detta pietra serena, il macigno, l'alberese, rocce serpentinose, e di nuovo la pietra serena e il macigno.

Questa varietà di materiale costruttivo (la quale sembra seguire in certo modo il pittoresco e mutevole corso del Sieve che solca un'ampia, ubertosa pianura da Barberino a Vicchio d'onde s'insinua fino a Dicomano, aprendosi a stento la via fra strette gole di monti) tolse all'architettura romanica quella omogeneità di cui dànno prova altre parti di Toscana nelle quali è possibile distinguere e studiare diverse scuole di costruttori. A chi poi tenga conto che oltre i limiti del Mugello prosperarono forme architettoniche caratteristiche, è facile intuire come insieme al materiale diverso, si ritrovino in questa regione elementi appartenuti a qualcuna delle scuole sviluppatesi oltre i suoi confini. Ciò che mostrerà l'esame che abbiamo in animo di far qui, dei monumenti risparmiati fino a noi nel volgere di tanti secoli (1).



In Mugello, come altrove, si svolsero tre tipi ben noti di costruzioni religiose: le pievi, le chiese ad esse sottoposte e le abbazie. Le pievi, come edifici che rispecchiano meglio le caratteristiche locali meritano per prime la nostra attenzione e, procurando di considerarle per ordine cronologico quale ci suggerisce un accurato esame comparativo, dobbiamo studiare la vecchia struttura

(1) Il presente studio non può costituire una illustrazione *completa* di *tutti* i monumenti romanici del Mugello. Per essa occorrerebbe una guida accurata e coscienziosa che tracciasse con sagace diligenza e competenza, ogni angolo di quel ridente territorio, meritevole di interesse artistico. La guida fin qui è mancata e mi son dovuto limitare alla visita dei luoghi storicamente più noti, sulla scorta del Repetti (*Dizionario geografico, fisico e storico della Toscana*), del Brocchi (*Descrizione del Mugello*) e del Chini (*Storia antica e moderna del Mugello*) con la speranza di trovare costruzioni romaniche importanti; non sempre invece la speranza fu coronata da successo!

romanica della pieve di S. Piero a Sieve, che ha origini anteriori al mille ed è ricordata in strumenti del 1018 e del 1046 (1). La facciata, composta di un paramento a filari di alberese diversi per altezza, mostra con la sopraelevazione della sua parte centrale, di essere all'interno divisa a tre navi; ma manca dell'originario coronamento ed ha tre porte rifatte e una finestra datata 1776. Nel fianco a sinistra, continua lungo la sopraelevazione della nave maggiore, il solito apparato, con la traccia di due finestrelle che hanno l'arco a tutto sesto, composto di più conci di pietra. Così nel fianco destro, dove però l'apparato è più rozzo, sconnesso, irregolarmente policromo ed una delle due finestre che si vede in parte aperta, manca del doppio sguancio. Da questo lato, il muro della nave minore mostra elementi del primitivo coronamento, cioè piccoli pezzi quadrangolari posti a breve distanza l'uno dall'altro e aggettanti a guisa di modiglioni sopra i quali posavano uno o più listelli opportunamente risaltati, e quindi la gronda; e sempre da questo lato, la torre campanaria (tutta rifatta) quadrata, si vede unita alla chiesa, aggettando di poco dalla linea della facciata. All'interno continua la spartizione originaria in tre navi per mezzo di quattro pilastri quadrangolari per lato, che reggono cinque arcate a tutto sesto, ma tutto fu intonacato, così che non sappiamo se i primitivi sostegni furono gli attuali pilastri o piuttosto colonne nascoste sotto di essi. Il pavimento fu rialzato, la copertura rinnovata a volte, l'abside antica demolita e sostituita da una tribuna rettangola; tuttavia i relitti esteriori permettono di classificare questa pieve fra le più antiche e permettono qualche breve osservazione. I muri, sia per il paramento a fili di diversa altezza, sia per l'identità del materiale, corrispondono a quelli delle chiese del contado fiorentino, dove sono ugualmente usate le finestre con l'arco a più cunei; e il coronamento, alle cui tracce ho accennato, si rivede simile in alcune pievi dei dintorni di Firenze, ad es., in quella dell'Antella e nell'altra di S. Pietro a Ripoli.



(*Fot. Salmi*).

Fig. 1. — Capitellino preromanico — Pieve di S. Felicita a Faltona.

La pieve di S. Felicita a Larciano in Val di Faltona nascosta fra i declivi scoscesi di Montesenario a sinistra del torrente Faltona tributario del Sieve, mostra qualche analogia di struttura con la precedente. È ricordata in tre rogiti del 1016, del 1076 e del 1085 (2) e anch'essa ha origini anteriori al mille delle quali è forse unico testimonio un capitellino cubico preromanico, di una rozzezza

(1) Dott. Giuseppe Brocchi, *Descrizione del Mugello*, Firenze, Albizzini, 1748, pag. 192; P. Lino Chini, *Storia del Mugello*, Firenze, Carnesecchi, voll. 4, 1875-76, vol. II, p. 115.

(2) Chini, *op. cit.*, vol. II, pag. 120. Si veda anche E. Repetti, *Dizionario geograf.* ecc., Firenze, vol. 6, 1833-45; vol. II, pag. 92-93. Il Brocchi, *op. cit.*, pagg. 202-205, dice che in una mensola del tetto della chiesa, era scritto: *a di XXIX d'agosto da Ubaldo* e quindi lo stemma degli Ubaldini e la data *MCCCCLXXXIX*; il che gli fa credere che un pievano di quella famiglia restaurasse e facesse la travatura. Pubblica poi un bel sigillo conosciuto dal Manni, con la scritta: ✠ *s. Iacobi plebano plebis s. Felicitatis de Lercano*, appartenente alla fine del sec. XIII. Nelle *Aggiunte e correzioni inedite di* Don A. Dall'Ogna alla descrizione del Mugello del Brocchi, pubblicate sulla rivista *Giotto* diretta da G. Baccini, anno II, 1903, pag. 364, si afferma che le vecchie campane di questa pieve rifuse nel 1806, portavano, la maggiore il nome di « Puccius Florentinus » e la data MCCCXVII; la minore: « Filippus e Bartolommeo Pucci de Florentia » e la data MCCCXXXIII. Del Fonte Battesimale intarsiato a marmi verdi e bianchi, esagonale come quello della pieve di Brancoli, discorrerò altrove.

estrema, che rinvenni nell'orto della canonica. È di pietra serena, scantonato agli angoli inferiori con smussatura lievemente concava, dove sono schematicamente solcate quattro foglie angolari; nelle quattro facce, scolpite a disegno diverso, mostra magri e disadorni caulicoli che richiamano l'arte del sec. IX-X (fig. 1) (1). Il frammento è notevole perchè rari esempi se ne trovano nel fiorentino e non v'è dubbio ch'esso sia appartenuto ad un ciborio. Ma occupandoci della chiesa, l'attuale iconografia è a tre navi con una sola abside a semicerchio e la costruzione è composta di alberese del solito paramento.

Nella facciata, presenta traccia di un arco a tutto sesto soprastante alla parte attuale rifatta come l'ampia finestra che la sovrasta (fig. 2), ma manca, e così nei lati, ogni cornice finale. Nei fianchi la nave maggiore è forata da quattro finestrelle per parte con l'arco di più pezzi e, come quelle di S. Piero a Sieve, senza strombatura. Invece la nave minore a destra il cui muro è visibile completamente, ha tre finestrelle di struttura simile ma a doppio sguancio forse perchè essendo più basse, la loro luce più stretta, desse affidamento completo per la sicurezza della chiesa; ed ha verso l'abside, una porta a stipiti di più pezzi, ad arco a tutto sesto ma totalmente rinnovata sull'antica.



Fot. Salmi.

Fig. 2. — Facciata — Pieve di S. Felicita a Faltona.

La tribuna fu deturpata da aggiunte posteriori: alla sua destra venne costruita fino dal sec. XV una cappella rettangolare: alla sinistra si addossarono altre costruzioni che non vietano però di vedere all'interno di esse, una finestrella nella parte corrispondente alla nave minore e, in parte, la graziosa decorazione dell'abside (fig. 3) nella quale furono ripristinate tre finestre a doppio sguancio spartite l'una dall'altra da magre lesene composte di un *opus incertum* a pietra serena, mattone e alberese, che vanno a incontrare e a dividere a cinque per cinque, delle arcatine semicircolari fatte a piccoli pezzi, di tipo lombardo, sopra le quali, aggettano a guisa di modiglioncini, pietre cui era destinato come a S. Piero a Sieve, un listello di coronamento. Le due finestre laterali dell'abside, sono sormontate da basse biforette che non continuano all'interno, la cui presenza non si chiarisce se non pensando a un tentativo di

(1) G. T. Rivoira, *Origini dell'Architettura* [illegible] pubblica un capitello di S. Pietro a Toscanella del sec. VIII, che [illegible] loga nella forma dei caulicoli, ma è più ricco del [illegible] zezza, che possa attribuirsi a tempo assai posteriore.

logge lombardesche subito abbandonato. Nell'interno (fig. 4), cui fu tolto di recente l'intonaco e restituita la copertura a travi, i valichi tra la nave maggiore e le minori, sono costituiti da arcate a semicerchio sorrette da pilastri lievemente rettangolari, composti di alti e grossi pezzi di pietra e da due semipilastri addossati alla facciata ed alla tribuna, ai quali sovrasta una sagomatura composta da un listello con lo spigolo inferiore smussato e sottostà una base simile, in qualcuno tutt'ora visibile. Nella nave *a cornu evangeli* si apre una porta (di struttura simile a quella della nave opposta già descritta parlando dell'esterno) che conduce oggi alla sacrestia, un tempo forse al campanile. Infine, è notevole rimarcarlo, nello sguancio di una delle finestre dell' abside, coperta da una volta emisferica, riappare una graziosa decorazione romanica dipinta a cerchietti intrecciati, dei soli colori verde e rosso, decorazione giustamente ripristinata nelle altre due finestrelle (1).



(Fot. Salmi).

Fig. 3. — Abside — Pieve di S. Felicita a Faltona

Nella pieve di Faltona, che per i suoi caratteri deve assegnarsi al secolo XI, oltre quanto già richiamai per quella di S. Piero a Sieve, occorre mettere in evidenza qualche nuovo elemento. E in primo luogo la pianta basilicale a tre navi con una sola abside che impostasi a Firenze subito nei primi anni dopo il mille (S. Miniato, SS. Apostoli ecc.) si diffuse per riflesso in Mugello dove non si trovano pievi costruite secondo la foggia anteriore cioè a tre absidi di cui le laterali minori, alla quale foggia sono invece più attaccate le maestranze di altre parti di Toscana. Si noti quindi il numero delle finestre (a doppio sguancio saranno invariabilmente ripetute in seguito) dell'abside (tre invece di una), numero consueto all'arte fiorentina anch'esso, e nello stesso tempo, un elemento caratteristico di altra origine come la decorazione ad arcatine che accenna ad infiltrazioni lombardesche di cui è traccia però in alcune chiese del fiorentino (quantunque con varianti) come la cattedrale di Fiesole e la pieve di S. Donnino a Villamagna. È dunque un insieme di elementi di probabile

(1) I restauri alla pieve di Faltona, non furono compiuti con criterio scientifico dal buon parroco che vi attese. Ad es. all'interno, si mantenne una porta più tarda per andare nella casa o canonica; si posero all'altar maggiore due colonne con capitelli ionici del rinascimento (appartenuti certo a quello della cappella aggiunta nel XV secolo) credendoli romanici; e si cominciò a costruire *de novo* il campanile presso la tribuna senza neppure aver tentato un saggio che rivelasse dove si trovava il primitivo.

derivazione fiorentina anche nelle reminiscenze lombardeggianti. Invece tracce evidenti dell'arte lombarda che non potevano venire da Firenze, ci mostra un'altra antica pieve, quella di S. Maria a Fagna prossima a Scarperia nel bel mezzo del ridente piano mugellano e più vicina quindi agli Appennini che non ai monti di Firenze. Il Repetti la dice nominata nel 1018 (1), ed il Chini (2) ricorda un documento del 1089 per il quale un certo Albizzo di Rustico concedeva alla mensa del vescovo di Firenze ogni diritto e proprietà sulla nostra pieve. Nel volger dei secoli essa fu tutta trasformata nella fronte e all'interno, diviso in tre navi ad una sola abside, da sette arcate per lato e ornata di nuova copertura affrescata nel settecento. Soltanto nella sopraelevazione della navata maggiore a destra, è traccia di tre finestrelle a doppio sguancio con arco di pietra mista a mattone e, quel che più importa, nell'abside (fig. 5), di sopra l'intonaco (rinnovato vandalicamente nel 1903!), si nota con sorpresa la originaria decorazione di puro tipo lombardo, con tre finestre assai lunghe sormontate un tempo da dodici profonde nicchie a fornice (due scomparvero nell'ingrandimento della canonica ed una fu chiusa), dietro le quali doveva una volta apparire la curva della volta dell'abside. Ad ognuna di queste nicchie sovrasta un archetto semicircolare nella foggia dell'abside maggiore della Basilica di Agliate (sec. IX) dove però gli archetti sono spartiti a tre a tre da lesene. Le nicchie a fornice la cui origine deve vedersi secondo il Rivoira nei cavi rettangolari che decorano l'abside di S. Pietro a Toscanella, attribuita al 739 (3) appariscono nelle chiese lombarde del secolo IX come S. Ambrogio e S. Vincenzo in Prato a Milano, e la ricordata basilica di Agliate e si diffondono quindi nelle costruzioni lombarde posteriori sia basilicali che rotonde dove i particolari decorativi sono interpretati variamente come nella rotonda di Brescia (sec. XI) e S. Babila di Milano finchè esse non sono sostituite dalle logge aperte. Nell'abside di Fagna quantunque per struttura ricordino (e siano anche più semplici) le prime manifestazioni lombarde, trattandosi di motivi importati, non mi pare possano attribuirsi (quantunque manchi un notevole elemento di giu-



(Fot. Ugaatt)

Fig. 4. — Interno — Pieve di S. Felicita a Faltona.

(1) Repetti, *op. cit.*, vol. II, pag. 85.
(2) *Op. cit.*, vol. II, pag. 123.
(3) *Op. cit.*, vol. I, pag. 168.

dizio, dell'*opus* cioè onde sono costituiti i muri) ad un tempo anteriore alla fine dell'XI secolo, come raro esempio di elementi venuti intatti da oltre Appennino all'architettura romanica toscana. Il campanile totalmente rifatto, sorge vicino alla tribuna ma separato, e presso il lato destro di essa; ha forma quadrilatera somigliando così agli altri delle pievi del Mugello eccettuato quello di S. Giovanni Maggiore, non lontano da Borgo S. Lorenzo.

Anche in questa chiesa (che il Chini sulla scorta del Brocchi ricorda fra le più antiche ma che fu pur troppo ricostruita a navate nella prima metà dell'800 (1) e di nuovo restaurata recentemente), la torre campanaria (fig. 6), unico avanzo notevole, è disposta in modo analogo a quella di Fagna.



Fot. Salmi

Fig. 5. — Tribuna — Pieve di S. Maria a Fagna

Su di un muramento a pianta quadrata composto di pezzi di arenaria raccogliticci, si eleva, mediante pietre aggettanti agli angoli interni, una costruzione ottagona. All'esterno fu intonacata in gran parte, furono chiuse quasi tutte le aperture, fu tolto l'originario coronamento ch'era forse merlato. All'interno invece cui si accede dalla chiesa per un'antica stretta porta a tutto sesto, composta di piccole bozzette serene, se ne può esaminare la solida struttura, e i tre ordini di monofore, come chiaramente dimostrano le sezioni qui riprodotte con il disegno di restauro dell'architetto Castellucci (fig. 7). Le finestre ad arco semicircolare fatto a più cunei e il paramento dei muri, richiamano il secolo XI ed a poca distanza di tempo fu probabilmente raccordato il quadrato all'ottagono, Tale forma è rarissima e di tipo che trova in Toscana riscontro con la torre dei SS. Gervasio e Protasio presso Firenze (2). In questa regione i campanili a pianta rotonda, si svolsero generalmente di forma poligona, come quelli delle badie di Firenze e di Settimo, della Pieve a Socana in Casentino, di S. Niccola a Pisa.

La pieve di Borgo S. Lorenzo (ricordata in un contratto d'enfiteusi fatto nella sua corte e chiesa iudiciaria fiorentina, il 5 agosto 941 per cui Raimberto, vescovo di Firenze, allivellò ai figli di Atriperto alcune corti e sostanze situate nei pinieri di S. Cresci, S. Giovanni Maggiore, del Borgo S. Lorenzo ecc.) (3), nelle tracce rimaste dal rifacimento attuale, non si mostra antica quanto ci af-

(1) *Op. cit.*, vol. IV, pag. 135.
(2) G. Carrocci, *I dintorni* [illegible] vol. I, Firenze 1906, pag. 76.
(3) Chini, *op. cit.*, vol I, pag. 193.

fermano le notizie storiche, ma degli ultimi anni del secolo XI o dei primi del XII come stanno a dimostrare le sue tracce stesse composte di bellissimi parallelepipedi di pietra serena ben connessi. I quali si vedono nella facciata (fig. [illegible]) deturpata da tre ampie porte e finestre, che ha il paramento romanico e l'arco della porta maggiore, a tutto sesto simile a quello della porta di Faltona; e ancora all'esterno dell'abside seminascosta fra case, adorna nello stesso paramento di uno zoccolo di base e una cornice finale sagomata a gola e a listello. Essa aveva tre finestre di cui la centrale scomparsa in una apertura maggiore, le laterali tuttora esistenti (la destra è visibile dalla scala che porta al campanile) lunghe e strette come a Fagna con stipiti di più pezzi e l'arco scavato in un sol cuneo come d'ora innanzi vedremo nelle costruzioni che studiamo. Sopra all'abside, in un muro di sassi accapezzati, continuante la pianta semicircolare, si eleva un campanile di mattoni (figg. 9 e 10) il quale per seguire l'andamento dell'abside stessa prende una strana forma di esagono irregolare, con triplice ordine di aperture diverse per forma, alcune delle quali richiuse. A poco meno della metà della sua altezza ha una cornice a denti di sega ineguali e alternati; alla fine un listello aggettante sorretto da mattoni, a contatto col tetto che non è il primitivo.



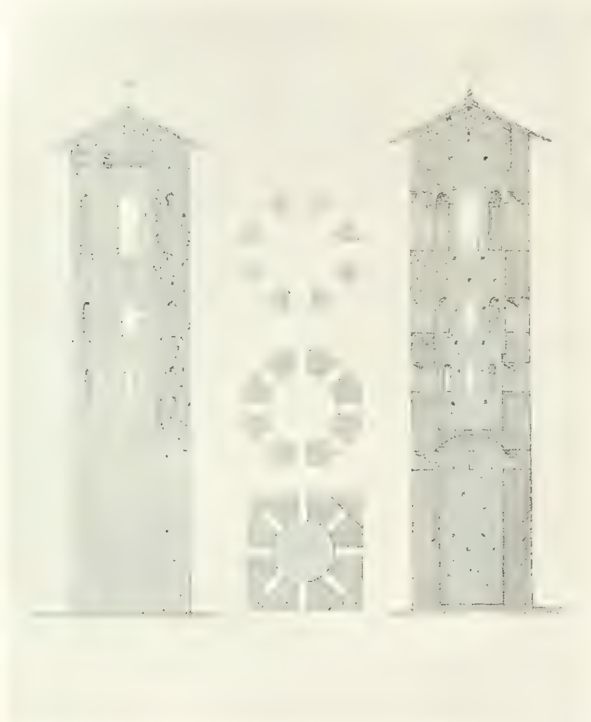
(Fot. Sitani)

Fig. 6. — Torre campanaria.
Pieve di S. Giovanni Maggiore.

Una bifora tuttora aperta, mostra nell'abaco del capitello svasato a guisa di pulvino (fig. 11) una iscrizione rivelatrice: TEMPORE PLEBANI PARENTIS ✝ A. D. MCCXIII, che va accolta indubbiamente come data della costruzione del campanile stesso. Di questa opinione furono il Fontani e il Brocchi, non il Chini (1) che si ostinò a vedere un'opera longobarda qui dove per la natura del materiale e lo spirito decorativo delle varie parti (specialmente di una trifora ora chiusa dal lato della facciata con archi acuti ornati a denti di sega) si rivela chiarissimo il periodo di transizione dal romanico al gotico. Notevole è il capitello marmoreo posante su di un fusto marmoreo

(1) Brocchi, *op. cit.*, pag. 302 ove riproduce l'iscrizione. Il Chini [illegible] riproduce la iscrizione e ne spiega la esistenza nella torre col credere che il 1264 [illegible] la data di apertura della bifora dove si trova il capitello, senza accorgersi della struttura [illegible] analoga di tutte le altre finestre monofore e [illegible] di ghiera, una fila di mattoni. Nel *Bollettino Storico [illegible]* [illegible] CINI, anno I (1892), pag. 4, si ricordano le campane [illegible]

anch'esso, con un toro di base, adorno di grosse foglie uncinate, di volute angolari e di una palmetta da una faccia con un giglio e fiori; e dall' altra con due uccelli affrontati ad un cantaro, motivo cristiano che ancora si trasmetteva pei secoli nelle forme d'arte popolare. All'interno la pieve di Borgo S. Lorenzo spartita da ben dieci valichi per lato da arcate a tutto sesto in tre navi terminate con una sola abside a semicerchio, fu tutta rifatta, rialzato



(*Fot. Ugania*).

Fig. 7. — Sezioni e progetto di restauro della torre campanaria di S. Giovanni Maggiore, da disegno dell'Arch. G. Castellucci.

il pavimento, coperta in piano la nave maggiore, con volte le minori. È tradizione che in origine fosse spartita da soli cinque valichi per parte, ma non se ne trova nessuna conferma negli scrittori e nessuna traccia nello stato attuale dell'edifizio. Il Chini si limita a dire che nel 1805 furono coperti d'intonaco e ridotte a quadre le belle colonne di materiale (1) ad una delle

(1) *Op. cit.*, vol. IV, pag. 91. Nel *Bollettino cit.*, pagg. 113-114 fu riprodotta una lettera del 1814 di P. Marcelli a Don A. Dall'Ogna, ove si parla dei restauri alla nostra pieve. Fra altro vi si dice che era stata rialzata di circa due braccia come si rilevò dallo scavo di alcune colonne che due braccia sotto, avevano « finimenti e cornici ». Si trovarono nello scavo anche

quali sospetto sia appartenuto il rozzo frammento di pietra serena che vai nella canonica, rappresentante in un angolo un primitivo mascherone (fig. 12) come se ne conservano in altre parti di Toscana (1), frammento che assume



(Fot. Ungania)

Fig. 8. — Facciata della Chiesa — Pieve di Borgo S. Lorenzo

importanza per la mancanza assoluta di sculture figurate nelle parti costruttive delle nostre pievi. La chiesa di Borgo S. Lorenzo ci fa notare il ripetersi della forma icnografica, il ripetersi del numero delle aperture nell'abside ma

sculture preromaniche perchè aggiunge che sotto l'altar maggiore stava « una pietra che [illegible] formasse una parte di paliotto d'altare antico lavorata per tutto a nastri; sotto quest[illegible] come un deposito quadro coperto da una pietra di marmo con entro una padellina d'ottone e una di rame, e boccettine d'olio; forse sarà stato l'antico sacrario ». Conclude il M. che in un cavalletto del soffitto era scritto ch'esso fu rifatto nel 1374 e restaurato nel 1508. Già prima il BROCCHI, *op. cit.*, pag. 73 sotto l'altare rinvenne una « scatoletta di reliquie fatta di lamina » nella quale erano rappresentate a cesello le immagini di Cristo e della Vergine con alcuni Angeli. L'attribuì all'VIII sec. al qual tempo crede che rimonti l'erezione della chiesa.

(1) Per forme, accenna a ricordarne un altro collocato in luogo del fiore in un [illegible] capitello di tipo composito che sovrasta una delle quattro colonne del piazzale S. Giusto a Volterra provenienti, si dice, dalla vecchia chiesa di S. Giusto ora scomparsa. Cfr. C. Ricci, *Volterra*, Bergamo, 1905, pagg. 31 e 33.

la struttura diversa accusa un tempo posteriore, mentre il campanile (fu il caso che altre costruzioni romaniche avessero poi l'abside deturpata da torri campanarie e ricordo ad es. S. Apollinare alle Ville in provincia di Arezzo) mostra la sua derivazione da quello di S. Giovanni Maggiore e costituisce per noi un raro e prezioso documento del periodo di transizione fra il romanico e il gotico.

La pieve di S. Agata di Mugello nei dintorni di Scarperia tiene un posto a sè e nelle forme architettoniche e nei partiti decorativi. La tradizione la dice anteriore al Mille e ingrandita ed arricchita dalla contessa Matilde. Il Fontani così la descrive: « ... è distinta in tre navate e sì nell'interno, come esteriormente è condotta tutta a cubi scarpellati di marmo d'un color cupo scuro, simile al sì decantato verde di Prato... » tolto dal vicino poggio serpentinoso di Montecalvi. « Anco i pilastri che sostengono le navate sono composti de' materiali medesimi egualmente che tutto il corpo del tempio... La tettoia *è* degna d'osservazione, vedendosi questa retta in gran parte dalle navate colla sola addentatura delle travi nei cavalletti, cosa non molto usata e quasi singolare... ». Riproduce quindi le regole di Vitruvio riguardo ai tetti e conclude di quello di S. Agata che: « le travi addentate nel cavalletto, rendono più forte il contrasto e perciò meno soggetto il tetto a soffrire sciagure » (1). Nella descrizione del Fontani e nella tradizionale credenza che assegna al tempo della Contessa Matilde, la chiesa attuale son molte le inesattezze. Un attento esame del monumento, fa pensare che, seguendo la disposizione delle chiese mugellane avesse in origine la pianta consueta, basilicale a tre navi, ma la tribuna subì rifacimenti posteriori ed è divisa ora in tre cappelle rettangolari di cui la centrale più ampia coperta da volte a crocera e tutto l'interno ebbe negli inizii del periodo gotico, cambiamenti sostanziali (2). Infatti esso (fig. 13) è spartito da tre lunghe colonne per lato, sulle quali posa la grandiosa travatura lodata dal Fontani, la quale dà un'amplissima doppia spiovenza al tetto. Le colonne posano su alto piedistallo, hanno quindi un'alta base attica simile a quella delle colonne



(Fot. Salmi).

Fig. 9. — Torre campanaria (1263).
Pieve di Borgo S. Lorenzo.

(1) Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze, Batelli, 1827, vol. VI, pp. 77-80. Cfr. Brocchi, *op. cit.*, pag. 134; R. Aiazzi, *Ricordi storici di S. Agata di Mugello*, Firenze, Ricci, 1875; Chini, *op. cit.*, vol. II, pag. 122; Aiazzi, *S. Agata in M. e la storia del P. Lino Chini*, Firenze, Ricci, 1876 e Id., *Dei piovani di S. Agata*, in *Bollett.* già cit., 1892, pag. 3 e seg.

(2) Mentre questo articolo era sotto stampa, venni a conoscenza dall'Arch. Cerpi che, nei restauri recenti da lui condotti a S. Agata, per la Soprintendenza dei Monumenti di Firenze, fu rinvenuta la fondazione dell'abside a semicerchio con cui terminava la chiesa la quale dunque, come tutte le altre qui studiate, aveva la consueta icnografia a tre scavi e ad una sola abside.

della pieve di Arezzo; il fusto è snello ed elevato, quale poteva concepirsi in un tempo in cui l'arte gotica si era già inoltrata, composto di fili d'alberese cui si frammette qualche pezzo di verde di Prato provveduto dal vicino Montecalvi; il capitello ottagono è basso e sagomato di foggia gotigheggiante (1). Io credo che riedificata la chiesa alla metà del XII secolo (possiede frammenti notevolissimi della sua suppellettile presbiterale, uno dei quali datato 1175), si continuò cambiando il primo disegno, circa un secolo dopo con forma più grandiosa; ma i mezzi dovettero venir meno e sopra le lunghe colonne in luogo di ampie arcate si posò una travatura, e mancò così la proporzione destinata alla loro lunghezza e al disegno grandioso: sicchè oggi la chiesa di S. Agata, appare monca, tozza, quadrangolare. Della parte romanica che ci permette di distinguere appunto la differenza di stile fra gli inizi e il compimento, resta traccia all'interno in due pilastri angolari addossati al muro di facciata, fiancheggianti la porta maggiore, irregolarmente composti di pietra serena e di verde di Prato, sormontati da una sagomatura a solchi trasversali o a romboidi, ai quali era destinato ricevere le basse arcate a tutto sesto. E rimane la porta con l'arco semicircolare fatto di conci di verde di Prato e di alberese messi in opera irregolarmente, dall'imposta del quale si prolunga fino ai due pilastri una cornice a listello inferiormente scantonata. Più importanti sono i resti romanici che apariscono all'esterno condotto del solito materiale (fig. 14). Intorno, ricorre un coronamento a mensolette di cotto di puro sapore gotico e nella fronte massiccia si apriva un occhio o rosa oggi richiusa per dar luce all'interno con la sola finestrella semicircolare in alto destinata in origine ad arieggiare soltanto la travatura. La porta ha stipiti scanalati di pietra serena che sembrano frammentari; l'architrave è scolpito a intrecciature limitate da un cordone striato (fig. 15), sculture che a tutta prima potrebbero sembrare preromaniche ma che per un attento esame debbono credersi sicura imitazione romanica dell'arte di un periodo più antico. Sopra, entro l'archivolto di pietra serena, appare ad incrostazioni di marmo verde e bianco una croce. Nel fianco destro si aprono due ampie finestre di cotto ad arco tondo, fatte dove erano le antiche; e ricorre il solito coronamento che si estende alla corrispondente cappella della tribuna; al fianco sinistro si addossa la quadrata torre campanaria, mozzata e racconciata nel 1612 (2), presso la quale si apre una porta e si vede il bel paramento di alberese



(Fot. Salmo)

Fig. 10. — Torre campanaria (1263). Pieve di Borgo S. Lorenzo.

(1) Cfr. C. Enlart, *Les origines françaises de l'architecture gothique* [illegible] 1894, pag. 107.

(2) Tale notizia si ricava dai *mss.* di D. A. Dall'Ogna [illegible] dice anche che il campanile in origine più alto, fu dann[illegible] 1611.

che ha tracce poco oltre la metà dell'altezza, di una fila di mattoni appartenuti ad un loggiato ora demolito. Più in basso, limitato da una consunta cornice di pietra serena, è un rombo entro cui si svolge una scacchiera a quadratini marmorei bianchi e verdi (fig. 16), che ricorda le incrostazioni delle facciate di S. Andrea e di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia per disegno, e per la forma i rombi che decorano il piano più ornato del Duomo di Prato. Concludendo la costruzione di S. Agata come è oggi, nonostante costituisca nel suo insieme uno dei più notevoli monumenti mugellani, non si mostra armonica, nelle proporzioni e nello stile. Diversa dalle altre chiese per avere accolto il gaio policromismo che insegnavano altre scuole di costruttori intente sopra a tutto a fini eleganze decorative, è da rimpiangere che non sia giunta a noi come la sobria fantasia dei maestri del XII secolo l'avrebbe ideata.



Fot. Salmi.

Fig. 11. — Capitello con la data 1264. Campanile della Pieve di Borgo S. Lorenzo

* *

Passiamo ora ad osservare edifizi, che pure attenendosi nella pianta alla consueta forma basilicale, accennano a differenziarsi in qualche particolare decorativo, a riunire motivi provenienti da fonti diverse. Uno di questi, è la pieve di S. Cassiano in Padule nelle vicinanze di Vicchio, che il Chini (1), togliendo da quanto dice il Brocchi, ricorda come già esistente prima del mille benchè l'attuale chiesa a navate si mostri del XII secolo. Nella facciata (fig. 17) si osservi l'opus a pietre squadrate, con zoccolo di base nello spazio occupato dalle tre navi, che però vennero rialzate. Ai due lati della porta il regolare corso a filari è interrotto da lunghi blocchi posti per ritto in modo da formare come una ampia formella rettangolare, ornata di marmo bianco e di verde di Prato, nel lato sinistro, per concorrere secondo i canoni dell'architettura romanica fiorentina, alla decorazione della



Fot. Salmi.

Fig. 12. — Frammento di capitello romanico. Pieve di Borgo S. Lorenzo.

(1) *Op. cit.*, vol. I, pag. 143.

fronte stessa. La porta della originaria struttura, ha alto architrave monolitico sorretto da stipiti di più, ma alti pezzi (nel destro sono incavati due tondi, e ripieni uno di verde di Prato, uno di mattone) ed è sormontata da un arco a più cunei. A sinistra, corrisponde nella navata minore una finestrella



(Fot. Neri)

Fig. 13. Interno della Chiesa — Pieve di S. Agata di Mugello.

con arco monolitico e stipiti di più pezzi; nella nave maggiore una cornice sagomata a gola, unisce le due minori nel punto di combacio con essa e di essa divide la parte inferiore dalla parte superiore, dove in luogo della antica apertura si trova una finestra rettangola recente, insieme a tracce di mensole destinate forse a sostenere un portico. Il paramento continua nel lato destro, interrotto superiormente da una nuova costruzione e in parte nel sinistro che conserva una porta ad alti stipiti e ad alto architrave monolitico: non così continua nella sopraelevazione della nave maggiore, dove furon composte con materiali romanici tre finestrelle rettangole. La tribuna ha una sola abside (fig. 18).

con una monofora assai grande, rinnovata a simiglianza di quella, con l'arco di più pezzi, che si vede sul lato sinistro dalla tribuna stessa sul quale lato è piantato il campanile rimasto interrotto; mentre a destra si vede una finestrella a doppio sguancio con arco a stipiti monolitici. L'abside manca di zoccolo, chè fu interrotto, ma ha per coronamento un semplice ovolo, mentre ne difetta totalmente la tribuna composta nella sopraelevazione della nave maggiore di materiali accapezzati più tardi. L'interno (fig. 19) è un insieme solenne di basilica vasta per proporzioni, spartita a tre navi da sei valichi costituiti da ampie arcate semicircolari che s'impostano irregolarmente su colonne e su pilastri. Ai



Fot. Neri

Fig. 14. — Facciata e fianco sinistro della Chiesa.
Pieve di S. Agata di Mugello.

quali sostegni la base manca del tutto od è un listello smussato superiormente. Il fusto dei pilastri è quadrangolare, composto di più pezzi; quello delle colonne grosse e tozze, monolitico con doppia entasi e in alto con rozzo collarino: alle une e alle altre sovrasta una sagomatura composta di un abaco e di un ovolo schiacciato, molle a guisa di echino, il quale nelle colonne passa alla forma quadrata dell'abaco, mediante quattro spigoli d'angolo che ne costituiscono il raccordo con la linea circolare corrispondente al vivo della colonna. Le due semicolonne addossate alla facciata si differenziano dalle altre per essere più corte nel fusto, posando su alto plinto e alta base attica, e avendo un capitello a piramide tronca sormontato da un dado adorno di un bottone quadrato invece del fiore. Tale struttura rudimentale fa pensare a qualche monumento primitivo dell'Italia settentrionale, come ad es. S. Tommaso a Limine di Almenno (1), mentre l'insieme presenta analogia di proporzioni e di forme col matroneo di S. Flaviano di Montefiascone. Di mezza piramide tronca è adorna la semico-

(1) A. Venturi, *Storia dell'Arte*, Milano, Hoepli, vol. III, pag. 24.



Fot. Salmi.

[illegible] — Pieve di S. Agata di Mugello.



(Fot. Salmi)

Fig. 16. — Incrostazione marmorea.
Pieve di S. Agata di Mugello.

lonna addossata all'abside a sinistra entrando; a destra, un'arcata opportunamente più stretta e un'altra trasversale nella navata minore servono di solida base al campanile coi muri della nave minore sui quali risaltano due mezzarchi a sesto rialzato. Le arcate s'impostano su grossi pilastri sagomati a gola (uno è rozzamente solcato a zig-zag), che dànno origine a una volta a vela originaria. La rimanente copertura della chiesa è a travatura e nella nave a *cornu evangeli* si conserva ancora qualche mensola di pietra destinata a sostenerla; va eccettuata l'abside coperta da callotta emisferica alla base della quale ricorre una cornice composta di un listello con lo spigolo inferiore smussato. In essa, per i recenti restauri, è tornato in luce il paramento a pietrame e così in qualche altra parte della costruzione; ma è intonacata del tutto la nave maggiore superiormente, e in parte la nave laterale sinistra dove nel muro della tribuna un ritardatario dei primi del '500 affrescò rozzamente la Vergine fra due Santi. In corrispondenza dell'ultimo valico verso l'abside dal lato opposto, si apre la porta della sacrestia con stipiti di più pezzi e alto architrave monolitico; in corrispondenza del primo valico presso l'ingresso, secondo la consuetudine antica, si vede il fonte battesimale.



(*Fot. Salmi*)

Fig. 17. Facciata.
Pieve di S. Cassiano in Padule.

Gli ultimi restauri diedero luogo alla scoperta di una piccola cripta o meglio di una cella sotterranea sotto l'altare, di forma quadrilatera, fatta a piccoli pezzi d'arenaria, coperta da volta a botte. Ad essa si accede da una scala praticata nella navata centrale per una porticciuola a architrave monolitico basso, ricassato e da due scalette curvilinee addossate al muro dell'abside; e vi giunge luce da una finestrella praticata nell'abside stessa. Nel rifacimento della chiesa appartenente, secondo me, al XII secolo inoltrato (n'è prova quella finestrella ad arco trilobo nella foggia che si vede ad es. in una porta del chiostro dell'abbazia di Fossanova) (1), si volle lasciare non una cripta vera e propria di cui sono provvedute le chiese anteriori o di poco posteriori al mille, ma un loculo, un *sanctuarium* o tumulo delle ossa di qualche martire e l'esempio se non è frequente, non è neppure unico e si vede ad es. nell'abbazia di S. Antimo (2)

(1) Enlart, *op. cit.*, pag. 93.

(2) A. Canestrelli, *L'Abbazia di S. Antimo*, Siena, *Siena Monumentale* editrice, 1910-12, pag. 36.

sec. XII) nel senese. Concludendo la pieve ebbe in origine forma basilicale e una cripta; i primitivi sostegni furono di materiali raccogliticci e di cotto di che rimane traccia in una colonna della nave destra. Nel riattamento, agli elementi lombardi di cui è traccia nella vasta disposizione planimetrica e in qualche particolare decorativo, congiunse caratteri di altri territori: si ricordi che l'abside a semicerchio ha un'unica apertura come le chiese rurali più modeste del Casentino e del Valdarno e si noti il tentativo di uniformare la facciata ai partiti della scuola fiorentina con l'uso del policromismo.

Il tipo semplice nella costruzione a pietra serena con l'abside forata da una finestrella semicircolare, riprendono altre due chiese da me studiate, quelle di S. Cresci in Valcava e di S. Bavello. La prima edificata dove la leggenda vuole che abbiano vissuti insieme S. Cresci e S. Miniato sui declivi del Monterotondo, a pochi chilometri da Borgo S. Lorenzo, conta antichità remota, ma nel 1703 Cosimo III la fece ricostruire di pianta (1), eccettuato l'arco di fondo su cui posava il campanile. La ricostruzione invece ha lasciato elementi tali da lasciarci una esatta idea della chiesa romanica perchè, mantenendo intatta la forma basilicale a tre navi con una sola abside, fu aggiunto all'esterno un loggiato e, secondo gl'indizi che restano, all'interno s'intonacarono i muri e i pilastri e si composero altari con decorazioni di gusto settecentesco. La tribuna (fig. 20) esteriormente ha la sua struttura a pietrame sereno con l'abside provvista di ampio basamento a risalti e terminata con una complessa sagomatura semiconsunta quale si poteva eseguire nella seconda metà del XII secolo. Fu rinnovato però il tetto che doveva essere in origine coperto a lastre ed aggiunta una duplice fila di mattoni a denti di sega disposti come si usò nelle minori costruzioni del '400. L'abside conserva tracce di una finestrella semicircolare a doppio sguancio col cuneo finale di un sol pezzo, ed uguali finestrelle si aprono a destra e a sinistra di essa, con gli stipiti, in quest'ultima, monolitici. Manca il coronamento finale, ma ricorre nel fianco destro nella nave minore e nella sopraelevazione della maggiore (deturpata da tre finestre quadre fatte



(*Fot. Salmi*).

Fig. 18. — Tribuna.
Pieve di S. Cassiano in Padule.

(1) BROCCHI, *op. cit.*, pag. 214 e CHINI, *op. cit.*, vol. I, pag. [illegible] 357; aggiunge l'A. fra molte altre notizie, che G. B. [illegible]

forse dove erano le antiche), ed è un ovolo fra due listelli. Non così nel fianco sinistro dove si vede sostituito dalla cornice a denti di sega. Da questa parte si svolge un loggiato (che giunge fino alla facciata e la comprende), sotto il quale restano tracce di una porta chiusa e più alta del livello attuale, con arco a tutto sesto di bassi cunei, e alto architrave monolitico segnato alla chiave da una croce greca. La facciata (fig. 21) con unica porta barocca ha sotto il loggiato due pilastri aggettanti dal suo muro ciò che fa pensare che si adornasse di un atrio anche in origine. Superiormente l'originaria apertura (1), fu sostituita da due brutte finestre rettangolari. A sinistra si erge addossata sulla chiesa, la bella torre campanaria a quattro ordini di monofore tutte senza strombatura, e composte di più pezzi nell'arco. Fu rifatto a semicerchio a mattoni l'ultimo piano delle monofore, destinato alle campane, e manomessa qualche altra parte della costruzione ma resta dell'originario coronamento una cornice ad ovolo. L'interno della chiesa coperto a travatura è spartito in tre navate da quattro valichi amplissimi divisi da pilastri quadrangolari intonacati, nei primi dei quali, è traccia di una sagomatura della base, la quale dimostra che la nostra pieve non fu rifatta di pianta come vorrebbero gli storici. Il 1° valico a sinistra entrando, è per la sua metà occupato dal campanile cui si accede da una porticciuola e di cui si vede il basamento composto di belle pietre a parallelepipedi. Dalla parte opposta è collocato un fonte battesimale secentesco con massiccia e pesante cancellata di pietra dello stesso periodo. Tale tipo di chiesa va notato per il suo apparato, per la semplicità delle cornici di coronamento, per il numero limitato delle finestre che invece di ricordare le pievi del fiorentino, come altre del Mugello, richiama all'architettura romanica che si svolse nel Valdarno Casentinese e Superiore. Così è pure, come già dissi, la pieve di S. Bavello situata su di una collina lungo la via, che fiancheggiando il torrente Comano, dal paese di Dicomano conduce per S. Godenzo, a



(*Fot. Salmi*).

Fig. 19. — Interno.
Pieve di S. Cassiano in Padule.

(1) Nella parte superiore della facciata tutte le pievi romaniche del Mugello mancano della primitiva apertura consueta al periodo romanico cioè o una monofora o una bifora perchè tutte furono manomesse se si eccettui quella di S. Agata terminata con altro stile e quella di S. Bavello pure essa terminata in tempo più tardo. Richiamo qui, poichè il tipo costruttivo ha molti rapporti con quello del Valdarno e del Casentino, la facciata di una chiesa valdarnese che già segnalai altrove (in *L'Arte*, 1912, fasc. III): quella di Gaville, l'unica pieve rimasta intatta nella fronte che è forata da una modesta bifora che ha ognuno degli archi scavati in un sol cuneo di pietra serena.

S. Benedetto dell'Alpe. Il Chini togliendo dal Brocchi, afferma che la contessa Matilde abbia fondato « nella strada forlivese fra Dicomano e S. Godenzo, la pieve di S. Babila ora S. Bavello, circa l'anno 1070, tutta di pietre quadre sì all'esterno che all'interno, a tre navate, con cinque bellissimi altari *(sic)*; e spingesse tanto oltre la sua munificenza da depositare sotto l'ara maggiore di essa chiesa, una cassetta di piombo con entrovi la somma di quarantamila scudi in tante verghe e monete d'oro, somma che ne' tempi posteriori sparì da sacrilega mano certamente involata » (1). Vediamo se l'esame del monumento possa dare valore alla tradizione che lo riconduce al 1070. All'esterno (coperto da tetto a doppio spiovente che contiene la nave centrale e le laterali, la tribuna ha la consueta forma ad una sola abside (fig. 22) (restaurata nel 1893). La finestra centrale è diversa dalle due laterali composte di stipiti monolitici e di un archetto pure monolitico estradossato a semicerchio. Mancano lo zoccolo di base e la cornice di coronamento eccettuato nell'abside dove se ne vede una di sagome consunte e bucherellate. I muri laterali di perimetro furono in parte rinnuovati e la torre campanaria a destra della tribuna, rimasta interrotta, venne posteriormente ridotta a campanile a vela. La facciata (fig. 23) mostra un bell'apparato a parallelepipedi che nella parte superiore cambiano per dimensioni e nella tecnica muraria, così che essa sembra rinnovata o continuata, come è più probabile, in epoca più tarda. E fu rifatta la porta quattrocentesca sormontata da un arco a tutto sesto (v'è dipinto un affresco fiorentino del '500, con la Vergine fra due Santi) e l'occhio di minore diametro. La fronte attuale dunque non conserva nulla di romanico e si avvicina piuttosto per la struttura muraria e l'occhio da cui è forata, al carattere gotico. L'interno (fig. 24) coperto a travi presenta nell'abside, nelle navi minori e nel muro di facciata, l'antico apparato che superiormente si fa minutissimo corrispondendo così al diverso paramento notato all'esterno. Sono invece intonacati i pilastri rettangolari, i muri della



Fot. Sacchi.

Fig. 20. — Tribuna (sec. XII). Pieve di S. Cresci in Valcava.

(1) *Op. cit.*, vol. II, pag. 21. S. Bavello e in Cor[illegible] pag. 262-64. Il Chini non sempre è esatto nel riportare [illegible] che la chiesa avesse avuto in origine cinque altari come il C. afferma; come tutte le altre [illegible] periodo romanico, essa ne avrà avuto uno solo [illegible]

nave maggiore e gli archi a tutto sesto che dividono in sette campate la chiesa e posano ai due lati estremi su mensole sagomate come i pilastri i quali non hanno base ma terminano con un listello ed un guscio molto incavato alla gotica. Nella chiesa è traccia di vecchie porte con stipiti di più pezzi e architrave monolitico, non molto alto; ai muri della tribuna che corrispondono nelle navi



Fot. Unganìa.

Fig. 21. Facciata — Pieve di S. Cresci in Valcava.

minori, di affreschi malandati del '400 e del '500 fatica di poveri ritardatari. Nel primo valico a destra entrando, si vede il fonte; dal lato opposto, una cappella con volta a vela composta nel rinascimento e due altari barocchi ingombrano la chiesa. Da quanto si è detto, è evidente che l'edifizio attuale non può farsi rimontare all' XI secolo. Il paramento dei muri, la forma rettangolare dei pilastri, le loro proporzioni allungate e la loro sagomatura fa già presagire l'avvicinarsi dell'arte gotica, e la chiesa va classificata fra la fine del XII secolo e la prima metà del XIII. Lo stesso numero delle arcate della pieve di Dicomano (1), la stessa apertura circolare che ne orna la fronte, fanno pensare che

(1) La pieve di S. Maria a Dicomano, nella Descrizione del Mugello del Brocchi, è ricordata fra le pievi anteriori al Mille (cfr. Chini, *op. cit.*, vol. I, pag. 193). L'attuale, composta di bella pietra serena ma a pezzi più piccoli di quel che si usò nel fiorire dell'arte romanica, è

ambedue appartengano agli stessi costruttori ma che prima sia stata terminata la pieve di S. Bavello.

Nessun'altra pieve degna d'importanza, mi fu dato di studiare nel territorio mugellano (1). Delle costruzioni minori sottoposte alle pievi, di pianta rettangolare e ad una sola abside ho rinvenuto un esempio, però in gran parte manomesso,



(Fot. Salmi)

Fig. 22. Tribuna Pieve di S. Bavello.

nella chiesetta di S. Andrea a Tizzano (2) situata sulle alture di un monte non distante da S. Bavello e facente parte di quel piviere. Ha traccia degli antichi

divisa in tre navi da sette arcate, sorrette da pilastri quadrangolari; ma è tutta intonacata e, demolita l'abside a semicerchio orientata, si aprì da questo lato la porta maggiore addossando l'altare all'opposto muro di facciata che si adorna tuttora di un occhio alla gotica. A sinistra della tribuna oggi ridotta a fronte, si eleva una bella torre campanaria quadrata forata da finestre con mensole ed archi a foggia gotica così che deve dirsi costruita verso il XIV secolo al qual tempo dovrebbe attribuirsi anche la chiesa a giudicare dai resti dell'antica fronte. Ma nell'esterno, la pieve dal lato del campanile, ha traccia di una porta ad architrave monolitico ed arco semicircolare di tipo romanico; il che fa supporre che sia stata ricostruita sulla primitiva, nel corso del XIII secolo e che per questo, campanile e facciata mostrino i caratteri di arte più avanzata: del finire di quel secolo stesso. Il FONTANI, *op. cit.*, vol. VI, pag. 104, la dice rettamente del tempo cui la struttura dell'edifizio la fanno attribuire.

(1) Dopo che avevo scritto queste note ebbi occasione di leggere sul *Bollett. Stor. Lett. del Mugello*, una memoria del P. P. Franchi su S. Gavino degli Adimari, chiesa che sulla porta maggiore conserva la seguente iscrizione: ✝ A · D · MCCLXVII IX, MESE II [illegible] INCEPTA. Mi riservo quanto prima di andare a visitar questa costruzione e di illustrarla qualora presenti interesse artistico.

(2) È in comune di Dicomano. Il REPETTI, *op. cit.*, vol. V, pag. 531, la dice di giuspatronato della Badia di S. Godenzo alla quale nel sec. XIV il rettore di Tizzano doveva pagare un censo annuo. Fra le minori costruzioni, dovette avere importanza S. Bartolomeo a Galliano che sarebbe stata consacrata da S. Tommaso vescovo di Chantorbery, nel 1163 (CHINI, *op. cit.*, vol. IV, pag. 135). Ma creata pieve nel 1837, fu totalmente rifatta cosicchè oggi conservi alcune opere d'arte notevoli ma nessuna traccia della sua struttura romanica.

muri di perimetro e nel lato a sinistra della facciata il più conservato di una rozza porta ad alto architrave monolitico e stipiti di più pezzi. Ma alla fronte (fig. 25) cui furono tolte le aperture e le cornici originarie, venne aggiunto un atrio del 1744 e all'abside composta di grosse pietre fu addossata una costruzione che ne vieta la vista all'esterno: da questa parte fu ricostruito probabilmente su di uno antico, il modesto campanile a vela con un'apertura geminata. L'interno tutto intonacato, ebbe aggiunti due archi trasversali che le tolsero carattere ma si adorna in compenso di una bella tavola invetriata,



Fot. Nerti.

Fig. 23. — Facciata — Pieve di S. Bavello.

del tutto ignota ai diligenti illustratori dei Della Robbia, appartenente alla scuola di Andrea. Proprio di fronte alla porta, fa invece da piedistallo ad una croce, un blocco rettangolare di pietra serena alto poco meno di un metro, che è liscio da tre facce, mentre dalla quarta che qui riproduco (fig. 26) presenta scolpite due arcatine tramezzate da una colonnetta tortile a base attica e inquadrate in una sagomatura che ricorre intorno a guisa di cornice. Non può pensarsi che fosse un fonte battesimale ad immersione perchè non è in nessuna parte incavato; credo invece che costituisse il piedistallo dell'altare, dove posava la mensa consacrata, e che possa attribuirsi ai primi del XIII secolo. Con il frammento della pieve di Borgo S. Lorenzo, è l'unica scultura che abbiamo trovata da potersi assegnare ai costruttori delle chiese mugellane. Alcune di esse conservano tuttora una importante suppellettile come fonti, amboni e cancelli presbiteriali, la quale sia per la natura del materiale usato (marmo bianco e verde), sia per la ricchezza decorativa delle sculture e degli intarsi, contrasta tanto con la campagnola semplicità degli edifizi da noi studiati, che occorre attribuirla ad altre

maestranze le quali forse si limitarono a suggerire il gaio policromismo di S. Agata di Mugello: dell'opera loro parlerò altrove.

In Mugello ebbero potenza, durante l'età romanica anche gli ordini monastici e si costrussero edifizi propri. Ricordo la badia di Buonsollazzo in piviere di Faltona, prima benedettina, e poi cistercense, restaurata da Cosimo III; il



Fot. Neri.

Fig. 24. — Interno — Pieve di S. Bavello.

monastero di S. Piero a Luco; la badia Vallombrosiana di Razzuolo che fu trasferita nel castello di Ronta; la badia di Vigesimo presso Barberino, ricordata in una bolla di Alessandro III diretta a Ugo Priore (1); la badia di Agnano e quella di S. Godenzo. Fra tutte, solo le ultime due sono degne di considerazione per il nostro studio. La badia d'Agnano nel piviere di Frascole sulla via di S. Benedetto dell'Alpe non lontana da S. Bavello è detta *Monasterium de Agnano apud flumen Decumani* in un diploma, riferito dal Lami, del 1101 di Arrigo VI che vi convalida la giurisdizione dei monaci vallombrosani di S. Ellero (2). Il Repetti (3) dice che ebbe titolo di badia, ma non fu che prio-

(1) Chini, *op. cit.*, vol. II, pag. 14.
(2) Chini, *op. cit.*, vol. II, pag. 12.
(3) Repetti, *op. cit.*, vol. I, pag. 37-38.

rato addetto anticamente alla badia dei monaci suddetti i quali vi avevano giurisdizione e possessi dal 1039. E che fu un edifizio di minor conto, si può giudicare dalla sua chiesa modestissima, ad una breve unica navata coperta a travatura e ad abside semicircolare, tutta intonacata ora all'interno. All'esterno si vede da una stalla, l'absidiola, composta a piccoli pezzi di alberese; e il lato a destra di essa, conservato in parte (fig. 27) con tracce di una finestrella a doppio sguancio e un arco di cotto simile per materiale a quelle della nave maggiore di S. Miniato al Monte, ma fasciato da un archetto a bardellone; e con tracce di coronamento a mensole rade, scolpite che fanno pensare al XIII secolo.

La badia di S. Godenzo dominante le poche case raccolte sotto il Falterona, è il celebre luogo di convegno ai fuorusciti fiorentini intenti ad organizzare l'8



Fig. 25. — Esterno della Chiesa — Tizzano.

giugno 1302 insieme agli Ubaldini la seconda guerra Mugellana contro la patria; celebre luogo perchè fra i convenuti raccolti « in choro sancti Gaudentii de pede alpium » era Dante. Di una chiesa fondata intorno al 590 in onore del monaco S. Godenzo (lassù rifugiatosi ai tempi di Teodorico, e il cui corpo fu rinvenuto da S. Romano vescovo di Fiesole) si ha ricordo, e si ha ricordo anche che fu eretta come pievania provvista di fonte battesimale (3). Nel 1029 convertita in abbazia dal vescovo di Fiesole Iacopo Bavaro, fu ceduta ai Benedettini e ingrandita sul disegno e l'architettura del Duomo di Fiesole, aggiungono gli scrittori; consacrata il 25 luglio 1070 dal vescovo Trasmondo; ceduta ai Serviti da papa Sisto IV il 1482. Attualmente è spartita in tre navi ad unica abside e con la nave maggiore sopraelevata. La facciata che ha un occhio e una sola porta, fu coperta d'intonaco e fu demolito il campanile a vela, per sostituirlo con uno a torre, eretto qualche anno fa, dall'architetto Cerpi; mentre l'abside è tuttora a semicerchio, romanica coronata da una cornice a sagoma complessa sopra la quale fu rialzato più tardi un paramento di materiali raccogliticci. Furono pure manomessi i due lati e nella sopraelevazione della nave maggiore, si veggono quattro finestre rettangole, a feritoia. L'interno, ampio, solenne, è diviso in otto campate da pilastri lievemente rettangolari senza nessuna

(3) Brocchi, *op. cit.*, pag. 267-68; Chini, *op. cit.*, vol. II, pag. 11-12. Il Repetti, *op. cit.*, vol. V, pag. 61 e seg. dice che nel breve spedito il 25 febbraio 1024, si legge: *plebes fuit usque nunc*. Aggiunge il R. che conserva la struttura architettonica del sec. XI.

sagoma di base, nè d'imposta agli archi semicircolari la cui ampiezza aumenta man mano che si avvicinano all'abside e sono completamente intonacate come è intonacata la chiesa tutta. La quale è coperta a travatura, eccetto in uno spazio interposto fra l'ultimo valico e l'abside ove si svolge una volta a botte; e nelle navi minori il primo valico da ambi i lati, coperti da una crociera di tempo posteriore. Al quinto valico si eleva il presbiterio cui si accede per due scale addossate ai muri di lato occupanti la metà delle navi minori, il quale presbiterio nello spazio corrispondente appunto alle navi minori, fu scorciato o utilizzato come sacrestia, dai Monaci Serviti. Nella nave maggiore, un altare si addossa all'abside che non ha più traccia sia all'interno che all'esterno delle sue aperture che erano probabilmente tre se dobbiamo giudicare dalle costruzioni di struttura simile come S. Miniato al Monte, il duomo di Fiesole e la pieve di Arezzo. Sotto il presbiterio, la cripta occupa lo spazio corrispondente alla nave maggiore ma male si attenne chi disse ch'essa conserva ancora l'antica struttura, perchè ebbe a subire rifacimenti notevoli. Vi si accede da tre valichi nella nave maggiore ed è divisa in tre navatelle uguali, da dieci colonne che sostengono volte a crociera spartite da fasce a sesto ribassato e estradossate in forma falcata nello spazio occupato nella chiesa superiore dall'abside e dalla volta a botte che la precede; mentre nel rimanente spazio, le volte subiscono un risalto nè sono spartite da fasce di divisione. Ai muri si vedono altrettante mensole mal sagomate. Ma le colonne furono tutte rinnovate d'ordine toscano in pietra serena nel sec. XVI e per la struttura diversa delle volte, è da pensarsi che quelle non divise da fasce, non siano originali, ma rifatte. Anche il presbiterio si adorna di una balaustra cinquecentesca e può darsi che la data 1529 scolpita nel curioso e rozzo pulpito di pietra debba attribuirsi anche ai lavori di rifacimento alla cripta che in origine doveva estendersi (come nelle altre chiese soprannominate) alle navi minori occupate oggi, da un ampio corridoio e da stanze adibite ad usi diversi. Scomparvero così i capitelli che dovevano adornare le colonnette della cripta stessa: ma mi fu facile riconoscerne tre a sostegno di tre pile per l'acqua santa collocate nella chiesa, e un quarto abbandonato e mutilo presso l'orto della canonica. Sono tutti di pietra serena, intagliati a disegni diversi corinzieschi o compositi o fantastici adorni di grifi angolari, condotti con maniera diversa e con tecnica che ricorda la fine del XII secolo. Essi servono dunque di prezioso elemento per stabilire che intorno a questo tempo la nostra badia deve essere stata finita nella foggia presente. Essa è inspirata per pianta alle costruzioni settentrionali, più delle altre che le assomigliano in Toscana, avendo, ciò che manca in queste, la volta a botte precedente l'abside.



Fot.! Salmi.

Fig. 26. Frammento scultoreo (sec. XIII). Chiesa di Tizzano.

Giunti alla fine di questo studio, dai monumenti superstiti è lecito concludere quanto avevo accennato in principio che cioè l'architettura romanica in Mugelllo non ebbe omogeneità di sviluppo, e ora occorre aggiungere che non ebbe neppure una scuola di costruttori con qualità specifiche; è difficile quindi, dopo queste conclusioni, trarre sicure caratteristiche generali. Ad ogni modo la disposizione planimetrica delle pievi è sempre a tre navi con una sola abside rivolta ad oriente secondo la forma mantenutasi costante per la vicinanza al contado fiorentino; quella delle costruzioni minori a una sola nave ed unica abside, comune a tutte le fabbriche rurali consimili; quella delle abbazie scarsissime, variata come altrove. Le porte sono sormontate da arco tondo; le finestre con archivolto di più pezzi o scavato in un sol cuneo, talvolta curvilineo anche nell'estradosso e con gli stipiti monolitici, senza eleganze di cornici sagomate o scolpite. I sostegni di divisione nelle arcate, a giudicare dai relitti, furono, preferibilmente pilastri invece di colonne, quindi si adornarono di sagome e non di capitelli a figure ornamentali; costante fu la semplice copertura a travi, e costante la mancanza di cripta, eccetto per S. Godenzo.



Fot. Salmi

Fig. 27. — Particolare dell'esterno Badia d'Agnano.

I campanili, a vela nelle chiese minori, fiancheggiano quasi sempre o si elevano sull'edifizio, nelle pievi ed ebbero usualmente, tranne qualche eccezione, forma quadrata. È un'arte essenzialmente rurale, schiva di ardimenti architettonici e di finezze decorative, fatica di maestranze incapace quasi a maneggiar lo scalpello, arte rurale nella quale s'insinuano e si confondono vari motivi fioriti nell'Italia settentrionale, in Casentino e in Valdarno.

Mario Salmi.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1914 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

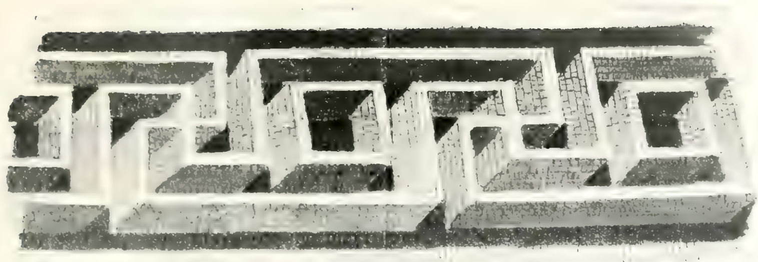


Fig. 52. — *Roma*, Museo Vaticano — Greca prospettica (da un musaico scoperto nelle Terme d'Otricoli nel 1780).

IL SEPOLCRO DI GALLA PLACIDIA IN RAVENNA.

PARTE IV.

I Musaici.

I.



Le questioni iconografiche relative ai musaici del mausoleo di Galla Placidia hanno le spine: pungono gli eruditi e li rendono, a loro volta, pungenti, quantunque non sia improbabile che, quando si spogliassero dalle fantasie, resterebbero poche forse e non difficili. Ad ogni modo, in quest'ultima parte del nostro studio, esamineremo quei musaici artisticamente ed anche storicamente col raccogliere le notizie che si hanno sui loro ristauri.

Prima, però, di passare all'esame delle singole parti diamo loro uno sguardo generale.

Nel mezzo della cupola si vede la Croce latina cui d'intorno splende una miriade di stelle. Presso ai pennacchi stanno i simboli degli Evangelisti. In ciascuna delle quattro pareti, centinate, della torre o tamburo si veggono due Apostoli e, tra questi, sotto la finestrella un vaso o una fonte con due colombe. I rimanenti quattro Apostoli sono fra gli ornati nelle volte dei due bracci laterali, nelle cui lunette, tra il fogliame, s'avanzano due cervi per dissetarsi alla fonte. La volta del braccio sud comincia con una greca prospettica cui segue un ornamento a rosoni, uguale a quello che si vede nel braccio nord; in questo però, al posto della greca, due grandi festoni di fronde e di frutta escono da due panieri per ricongiungersi, in vetta, al disco della Croce. Nella lunetta del braccio sud vedesi san Lorenzo con d'innanzi la graticola sovrapposta al fuoco e l'armadio degli Evangeli; in quella del braccio nord, il Buon Pastore che pascola le sue pecore.

II.

[illegible] calotta — Tamburo o torre.

Il colore di fondo della calotta è l'indaco e ritrae il cielo notturno. La Croce latina, d'oro, che sta nel sommo, non ha il piede sull'asse del mausoleo, ma, come dicemmo dandone pure la ragione, rivolto verso oriente. Le infinite stelle, pur d'oro, che roteano intorno alla Croce, non sono collocate su raggi convergenti ad essa, ma su giri concentrici e sono alternate e sempre maggiori di proporzioni discendendo pei giri più larghi e più bassi (fig. 53). È ovvio avvertire che ciò torna di grande vantaggio all'elevazione prospettica della cupola, perchè quel rimpicciolirsi delle stelle verso il centro, dà idea di maggior lontananza e quindi di maggiore altezza. Le stelle, che scendono sino alle acutissime estremità dei pennacchi della cupola, si arrestano per far posto ai simboli degli Evangelisti emergenti da un gruppo di nuvole. Quelli sono d'oro con luci bianche ed anche verdognole; queste, a striscie rosse e grigie.

Tale decorazione rappresenta il cielo o firmamento che cinge la Croce, simbolo della Dottrina cristiana (1). Riguardo poi ai simboli degli Evangelisti è stato notato che, qui, nella loro distribuzione si seguì « la dignità degli Evangelisti, mettendo insieme Matteo e Giovanni, ossia i due Apostoli, e insieme i due discepoli » (2).

Nel punto, in cui i quattro lati del tamburo (figg. 54, 55, 56 e 57) si risolvono in altrettante lunette, formate dalla curva e dai pennacchi della calotta, gira una larga fascia rosso-cupo, di mirabile contrasto con l'indaco del fondo, nella quale si svolge, ondeggiando ininterrottamente, una cordella turchina, lumeggiata di celeste e di bianco. Al sommo della lunetta, come a definire la profondità di una nicchia, s'incurva una conchiglia o pettine, a guisa di ventaglio rovesciato, che si risolve in alto in tre festoni di perle intersecati, con in mezzo una testa d'uccello.

Qualcuno ha voluto vedere in questa una testa d'aquila (3), altri una testa di colomba, onde vi ha riconosciuto lo Spirito Santo (4). A noi sembra molto semplicemente che si tratti d'un motivo ornamentale, che oltre che nel mausoleo di Galla Placidia, si vede anche in altri monumenti ravennati. E davvero sarebbe singolare che, nel solo monumento che studiamo, lo Spirito Santo facesse capolino quattro volte, e, per non dir altro, in Sant'Apollinare Nuovo, ventotto! (5).

Sotto a ciascuna conchiglia e ai lati della finestrella stanno due figure che staccano chiare dal fondo color indaco (uguale, se non alquanto più scuro di

[illegible] [Ri]chter, *Die Mosaiken von Ravenna* (Vienna, 1878), p. 24; W. de Grüneisen, *Il* [illegible] *religiosa ed artistica dell'alto medio evo* (Roma, 1907), p. 78.

[illegible] [G]arrucci, *Storia dell'Arte cristiana*, IV (Prato, 1877), p. 41; Julius Kurth, *Die M[os]aiken der christlichen Aera*, I, *Die Wandmosaiken von Ravenna* (Lipsia, 1901), p. 55. La [illegible] del libro del Kurth (Monaco, 1912), non è che la prima stampa del 1901 [illegible] [fronte]spizio e aggiunta un' avvertenza!

(3) Giorgio Redin, *I musaici delle chiese di Ravenna* (testo russo, Pietroburgo, 1896), p. 57.

(4) [illegible] Montault, *Les mosaïques des églises de Ravenne*, estratto dalla *Revue de l'Art chrétien* (1897), p. 21; Ghigi, *Il mausoleo di Galla Placidia*, p. 94.

(5) G d B., recensione del libro *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna* del Ghigi, nella *Felix Ravenna*, n. 2 (aprile 1911), p. 84, nota 3. Cfr. anche Garrucci, *Op. cit.*, IV, p. 40.

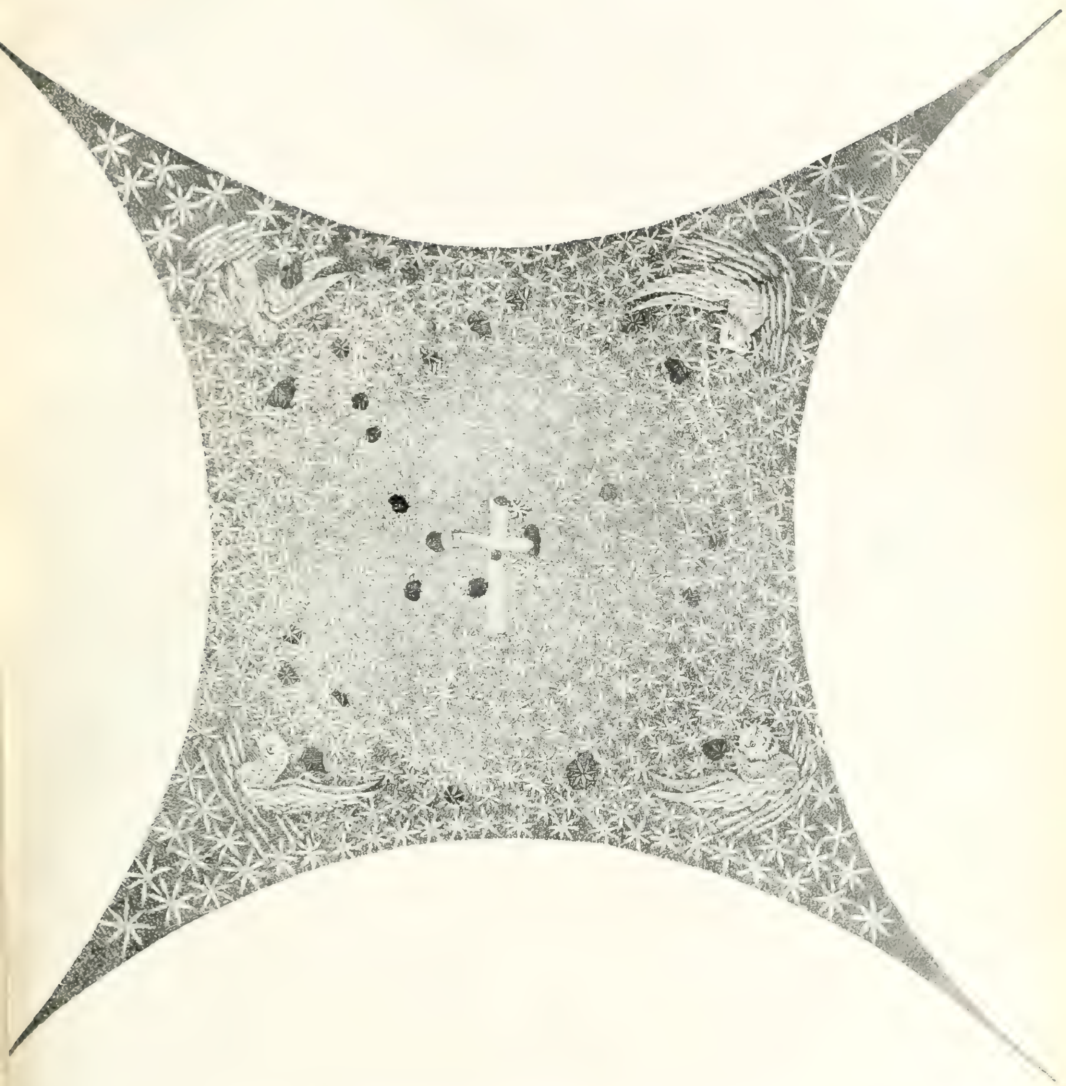


Fig. 53. — Mausoleo di Galla Placidia. — Calotta della cupola.

(Disegno di Alessandro ...)



Fig. [illegible] — Mausoleo di Galla Placidia. — Lato est del tamburo e lunetta del braccio corrispondente.

(Disegno di: Aless. Azzaroni e Gius. Zampiga).



Fig. 55. — Mausoleo di Galla Placidia. — Lato sud del tamburo e lunetta [illegible]

(Disegno di [illegible])



Fig. 56. — Mausoleo di Galla Placidia — Lato ovest del tamburo e lunetta del braccio corrispondente.
(Disegno di Aless. Azzaroni e Gius. Zampiga).



Fig. 57. — Mausoleo di Galla Placidia. — Lato nord del tamburo e lunetta [illegible]

(Disegno [illegible])

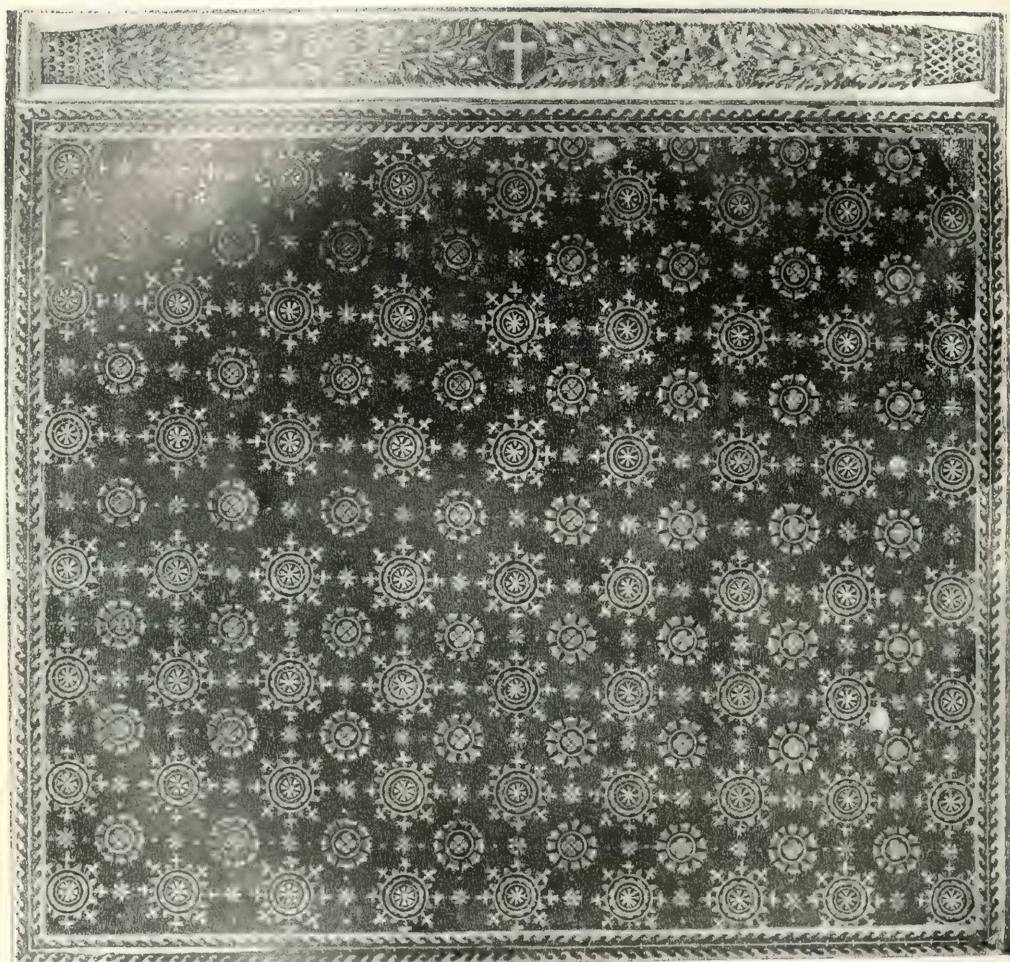


Fig. [illegible] — Mausoleo di Galla Placidia. Volta del braccio nord.

(Disegno di Aless. Azzaroni e Gius. Zampiga).

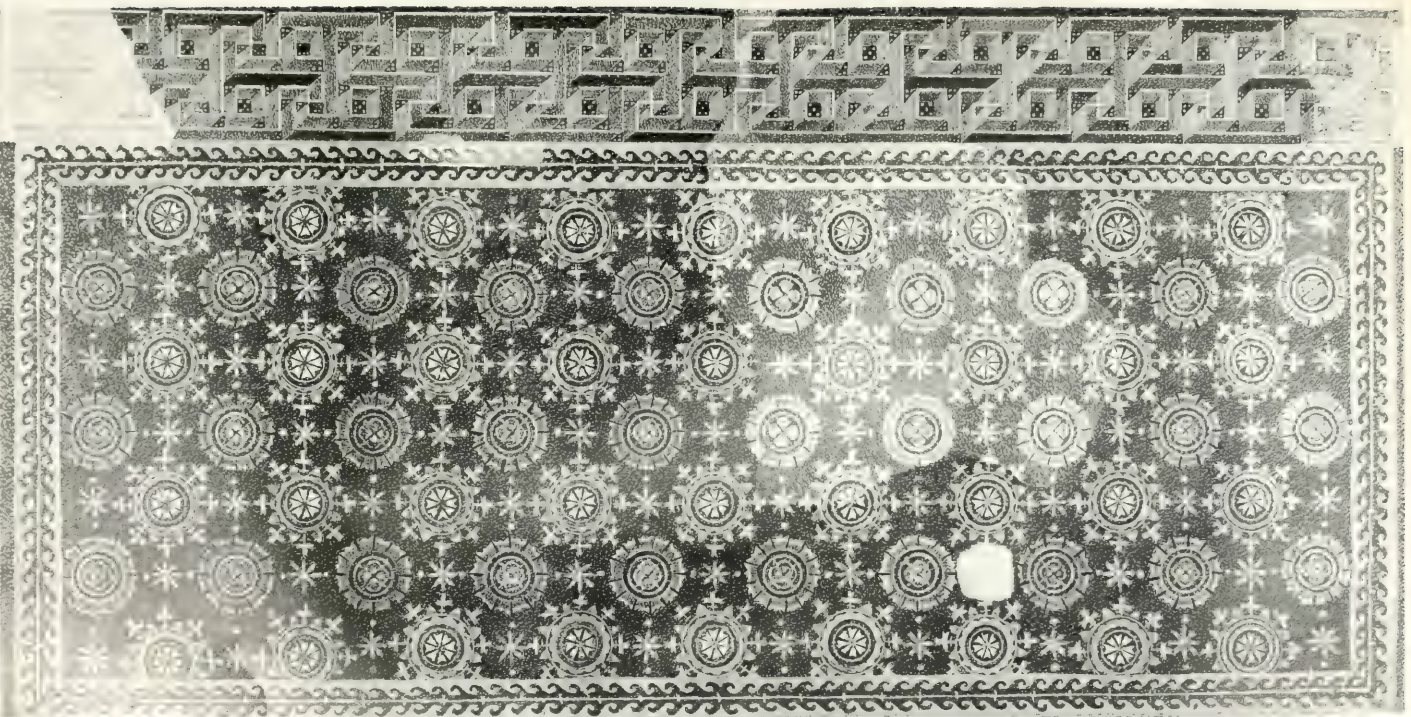


Fig. 59. — Mausoleo di Galla Placidia. — Volta del braccio sud.

(Disegno di Aless. Azzaroni e Gius. Zampiga).

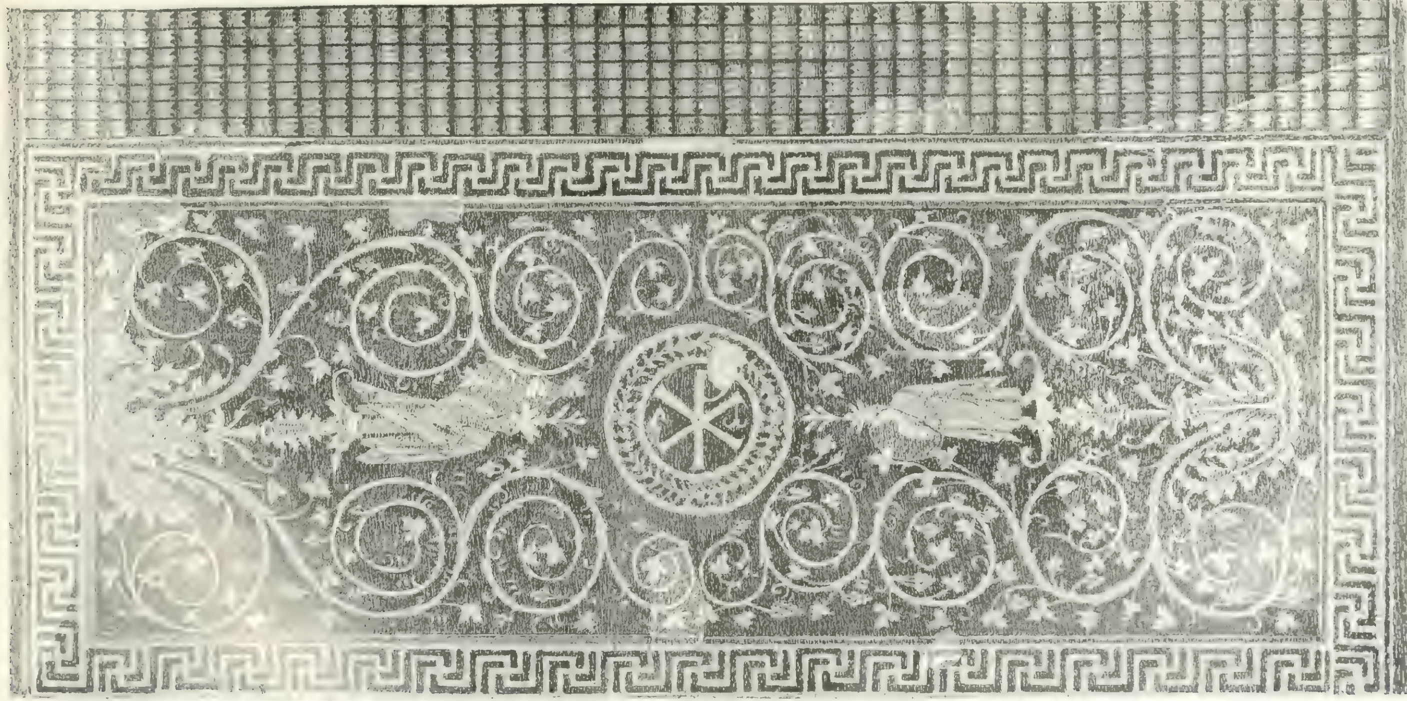


Fig. 60. — Mausoleo di Galla Placidia. — Volta del braccio est.

(Disegno di Aless. Azzaroni e Gius. Zampiga)

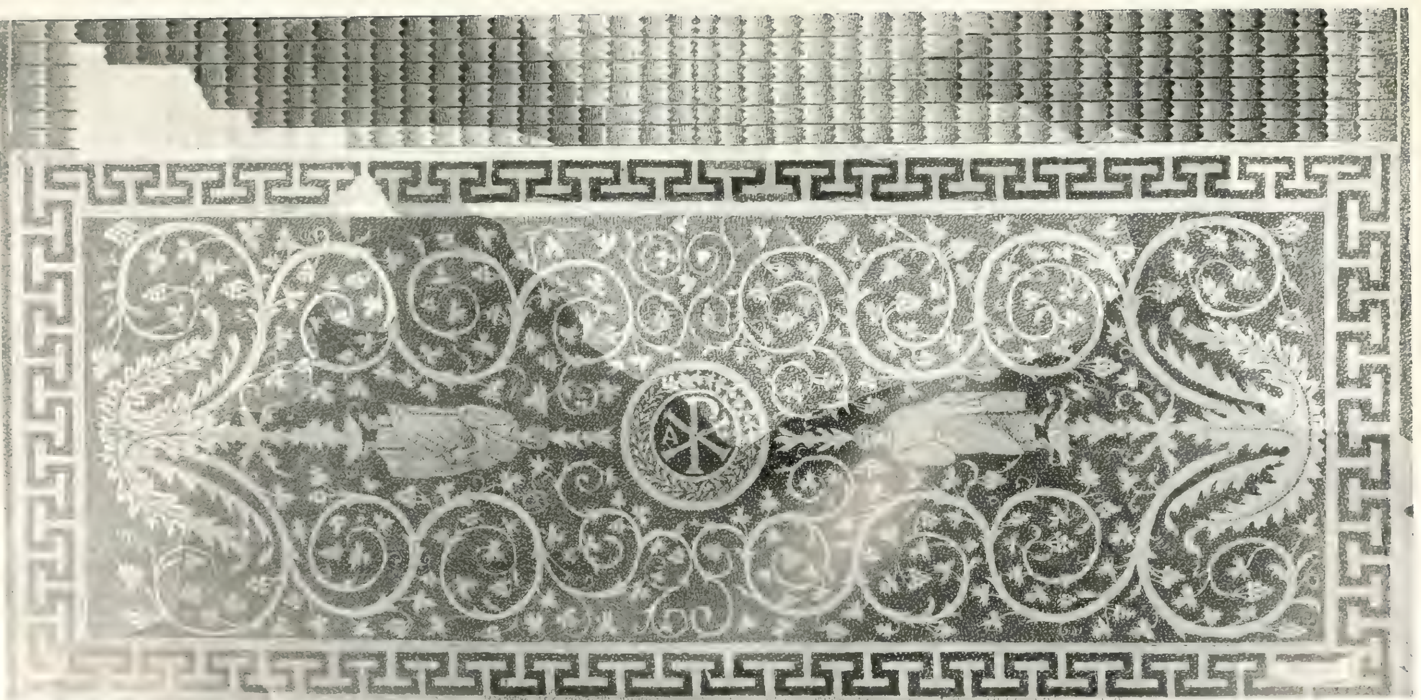


Fig. 61. — Mausoleo di Galla Placidia. — Volta del braccio ovest.

(Disegno di Aless. Azzaroni e Gius. Zampiga).

quello della calotta) come se uscissero dalle tenebre per venire in piena luce (1). Sono tutte vestite di bianco, con la tunica e il manto, classicamente; e il terreno verde, su cui posano coi piedi, si restringe in alto prospetticamente, proprio come la base di una statua.

Ma che rappresentano queste figure? Il Ferretti (2) nel sec. XVI le chiamò Profeti, ma Girolamo Fabbri nel sec. XVII le disse semplicemente « figure di uomini » (3), come il Gerspach, due secoli dopo, « personnages! » (4).

Nel settecento si riprese l'opinione del Ferretti, e quantunque un po' vaga ebbe nuova fortuna, sì che dal Beltrami (1783) (5), da Camillo Spreti (1804) (6) dal Ribuffi (1835) (7) e dal Rahn (1869) (8), giunse sino ai nostri giorni, lasciando



(Fot. Alinari)

Fig. 62. — Mausoleo di Galla Placidia. — San Lorenzo.
Lunetta del braccio sud.

tuttora nel dubbio qualche anima esitante come quella del Diehl (1910) che li dice o *Profeti* od *Apostoli*! (9).

Ma Apostoli sono incontestabilmente e noi lo scrivemmo fin dal 1877 (10): « In ciascuno dei quattro muri della cupola sono delineati due Apostoli. Sino

(1) Stephan Beissel, *Die Mosaiken von Ravenna* estr. dalle *Stimmen aus Maria-Laach* (Freiburg i. B., 1894), p. 12.

(2) *Gallae Placidiae Augustae vita*, ms. cit.

(3) *Sacre memorie*, p. 292; *Ravenna ricercata*, p. 71.

(4) *La mosaïque* (Parigi, s. d.), p. 50.

(5) *Il forestiere istruito*, p. 113.

(6) *Compendio stor. dell'arte di comporre i musaici*, p. 121.

(7) *Guida di Ravenna* (Ravenna, 1835), p. 50.

(8) *Ravenna* [illegible] p. 10.

(9) *Manuel d'Art byzantin* (Parigi, 1910), pp. 111-112.

(10) La nostra *Ravenna e i suoi dintorni*, prima che riunita in volume (1878) uscì in dispense nel 1877. Vedi il *Prospetto* edito in Ravenna in quell'anno.

ad ora gli storici nostri erroneamente li dissero *profeti*. Basta, a smentita di questa asserzione, osservare che l'una delle due figure espresse al lato sinistro della cupola ha la chiave in mano — san Pietro — ; basta confrontare le loro immagini con quelle che degli Apostoli ritrovansi in S. Vitale, in S. Maria in Cosmedin, in S. Giovanni in Fonte ecc.; basta finalmente osservare che la croce in cielo stellato... ha il piede rivolto ai due del lato manco — san Pietro e san Paolo — come a quelli che, in ogni antico musaico, veggonsi ai lati di Cristo. » (1)

Raffaele Garrucci nel 1877 e il Richter nel 1878 emisero lo stesso avviso; questi anzi aggiunse esser forse la chiave, messa in mano a san Pietro, il primo esempio della sua « applicazione iconografica » (2); quegli: « I primi due portano le note sembianze dei due Principi (3), determinate anche dalla chiave nel primo, la quale non si attribuì mai ad altri che a san Pietro » (4).



[illegible] *Roma*, Biblioteca [illegible] Frammento di vetro con la figura di San Lorenzo (*dal Garrucci*).

Il Garrucci però soggiunse di crederli gli Apostoli « quantunque siano otto »; ma noi avevamo già indicati gli altri quattro come effigiati nelle vòlte dei bracci corti o laterali. Dobbiamo dire però che su ciò è qualche discrepanza. Il Kurth non crede che quelle figure rappresentino i quattro Apostoli che mancano alla soprastante cupola. Dice che mentre gli otto sono *veristici*, i quattro sembrano fusi in bronzo; che qualora anche questi si ritenessero Apostoli l'artista avrebbe ricorso a un espediente poco bello; che del resto, talora, si trovano riprodotti solo otto Apostoli come, ad esempio, nei due sarcofagi di S. Francesco e nel musaico del Battistero di Napoli; e che, infine, possono rappresentare profeti e magari essere i quattro Evangelisti (5).

Ora è da contrapporre che nell'arte bizantina gli espedienti sono tutt'altro che rari e talora si veggono figure e figurazioni confuse tra di loro o confinate in parti che tradiscono il ripiego; che nel mausoleo di Galla Placidia i quattro Apostoli si trovano immediatamente prossimi alla cupola dove si veggono gli altri otto; finalmente, che non si capirebbero gli Evangelisti due volte effigiati in diversa parte del monumento (per figura e per simbolo). Quanto poi al novero degli Apostoli è vero che l'enumerazione liturgica soffre talora eccezioni; che, ad esempio, per salvare il numero di dodici si omette generalmente san Mattia, che nella risurrezione di Maria si omette san Paolo, e, che nelle storie avanti la Passione, non si trovano nè san Paolo nè san Mattia, quando invece s'incontra Giuda; ma non si tratta del caso nostro.

Dice il Kurth che in un'arca di S. Francesco si veggono otto Apostoli (6). Anzi, soggiungeremo noi, poteva al suo scopo ricordare anche quella del sec. VI

(1) *Op. cit.*, pp. 77-78.

(2) *Die Mosaiken von R.*, pp. 26-27. Cfr. BARBIER DE MONTAULT, *Op. cit.*, p. 2[illegible].

(3) Anche il BEISSEL, p. 12, nota che solo Pietro e Paolo sono [illegible]

(4) *Storia dell'Arte cristiana*, IV, p. 40. Per le chiavi di S. Pietro cfr. H. [illegible] *alla fine del Mondo antico*, I (Roma, 1899), pp. 647-649.

(5) *Op. cit.*, pp. 47-48, 53-54.

(6) Sull'altare di S. Felicola in S. Apollinare in Classe è collocata una fronte di sarcofago con sette Apostoli ai lati di Gesù; ma, mancando i fianchi, non è possibile stabilire se quello fosse o no il numero totale.

destinata nel 1119 a Pietro Peccatore; e non tacere che le tre della cattedrale hanno due soli Apostoli e altre in S. Francesco e in S. Apollinare in Classe ne hanno dodici! Ma mentre la disposizione architettonica o l'ubicazione dei sarcofagi, spesso accostati al muro e non lavorati a tergo, può spiegare alcune di tali varietà, mai all'incontro, per nessuna larga e distesa decorazione musiva, s'ha in Ravenna rappresentazione degli Apostoli, in cui sia alterato il numero di dodici. Sono dodici nel Battistero degli Ortodossi e in quello degli Ariani, dodici nell'oratorio di S. Andrea, detto finora cappella di S. Pier Crisologo, dodici nel Cenacolo di S. Apollinare Nuovo (1), dodici in S. Vitale; e, poichè le pecore schierate uscenti da Gerusalemme e da Betlemme si dicono rappresentare gli Apostoli, noteremo che anche in S. Apollinare in Classe sono dodici (2).

Fra le coppie d'Apostoli dei lati sud e nord è una fontanella con ai lati, sul *verde smalto*, due colombe, e fra le coppie dei lati est ed ovest un vaso o coppa, dove le colombe stanno diritte sull'orlo, l'una bevendo, l'altra volgendosi indietro. Il vaso, pensano, può significare l'Immortalità (*vas Immortalitatis*) (3), la fonte significar la Religione, e le colombe « simboleggiare le anime giuste nella gloria » (4).

Come ghiera agli archi sottoposti, corre una fascia d'indaco con sopra, in oro, tralci di foglie di vite, di pampini e di grappoli d'uva.

III.

Volte dei bracci della croce e lunette est e ovest. — I Cervi.

Nelle volte del braccio lungo di nord (fig. 58) e del braccio sud (fig. 59) è rappresentato uno stesso drappo o tappeto color indaco a rosoni di due disegni, collegati da margherite o stelle bianche. Uno dei disegni reca al centro il seme rosso intorno al quale si svolgono due anelli turchini e un giro di foglie smerlettate; l'altro reca al centro un fiore a foglioline bianche, circondato da anelli azzurri e d'oro, dal maggiore dei quali si staccano otto foglie a lingua e otto a crocette d'oro. Tutto intorno al drappo, gira un doppio cane corrente o voluta di Vitruvio, pur d'oro e pur su fondo turchino.

La decorazione dei bracci descritti è dunque simile, ma non è simile quella dell'intradosso degli archi rispettivi, sorreggenti due lati del tamburo della cupola. L'arco rispondente al braccio lungo è decorato da due panieri intessuti di vimini dorati, dai quali sorgono due densi festoni di foglie e di frutti (fichi, mele, ciliege, pere, melagrane e uva), i quali s'incontrano in alto come

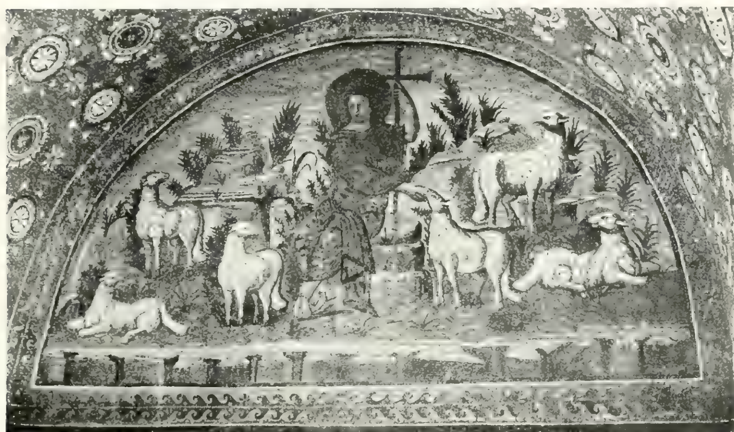
(1) Sono undici nella rappresentazione dell'*incredulità di san Tommaso* in S. Apollinare Nuovo ma perchè manca Giuda. E se appaiono undici anche nell'altra con *Gesù sul monte degli Olivi* è da tener conto che un cattivo ristauro soppresse il dodicesimo!

(2) La stessa allusione numerica debbono avere le colonne della maggior parte delle grandi basiliche ravennati, le quali sono o erano dodici per lato. Così in S. Apollinare Nuovo, in S. Apollinare in Classe, in S. Francesco, in S. Giovanni Evangelista ecc. Rispetto al mausoleo di Galla Placidia, il Beissel (p. 12) si abbandona a grandi teorie numeriche a base di 4, ossia 4 simboli degli Evangelisti, 4 paia d'Apostoli nella cupola, 4 Apostoli nelle volte, 4 cervi, 4 paia di colombe ecc.

(3) Franz Xaver Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, I (Freiburg i. B., 1895), p. 430.

(4) Garrucci, *Op. cit.*, p. 40.

a sorreggere, nel cervello dell'arco, un disco azzurro con una Croce latina dorata. L'arco rispondente al braccio sud è invece decorato da una greca prospettica a tre fascie con cubi inserti, l'una e gli altri bianchi nel taglio di superficie; ma, nei fianchi di scorcio, verdi i cubi, e rispettivamente rosse, giallognole e turchine le tre fascie, con ombre di tono più scuro. Le decorazioni degli intradossi degli altri due archi est ed ovest sono invece simili e consistono in fascie verdi lumeggiate d'oro, smerlettate e solcate per lungo da righe scure che, suddividendole, dànno loro come l'aspetto d'infinite sovrapposte squame rettangolari. Tali righe sono cinque nell'arco di sud, sei in quello opposto.



(*Fot. Ricci*)

Fig. 64. — Mausoleo di Galla Placidia. — Il Buon Pastore. Lunetta del braccio nord.

In ciascuna delle due volte laterali (figg. 60 e 61), tra ricchi ornati d'oro con ombre gialle e tocchi bianchi e rossastri (nascenti da cespi e svolgentisi con steli, foglie e grappoli, a spirali degradanti) stanno le quattro figure d'Apostoli, di cui parlammo, e al sommo una ghirlanda di foglie d'alloro divisa in quattro tratti due turchini e due rossi, così da ricordare certe ghirlande di stemmi robbiani. In mezzo è la sigla di Cristo con ai lati l'*alfa* e l'*omega*. Pei tralci di vite si è ragionevolmente richiamato il detto di Gesù agli Apostoli « *Ego sum vitis, vos palmites* » (1), per l'alfa e l'omega, quello dell'Apocalisse « *Ego sum α et ω ; principium et finis* » (2); ma la fantasia ha pur voluto scorgere nei due festoni del sottarco nord le quattro stagioni, e perciò ci ha visto dei fiori che non ci sono! (3).

In ciascuna delle due opposte lunette est (fig. 54) ed ovest (fig. 56) con differenze puramente d'esecuzione, sono rappresentati due cervi che, passando tra le spirali delle solite fronde d'acanto verdi su fondo turchino-cupo, s'avanzano verso una vasca o laghetto cinto d'erbe, e pieno d'acqua ondeggiante. I cervi, che

(1) S. Giovanni, XV, 5.

(2) I, 8. Vedi anche riferiti i passi di Prudenzio, di san Clemente [illegible] Tertulliano, dal Barbier de Montault, *Op. cit.*, p. 24.

(3) Barbier de Montault, *Op. cit.*, p. 26.

hanno il loro naturale colore giallastro, e le corna ramose, richiamano il notissimo passo del Salmo « *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus* » (1). Simboleggiano, quindi, le anime che aspirano a Dio! La lunetta est è cinta da una doppia greca, quella ovest da una greca semplice, entrambe d'oro su indaco.

IV.

Lunette sud e nord. — S. Lorenzo e il Buon Pastore.

Passiamo ora alla lunetta sud, quella che si vede subito di fronte entrando (figg. 55 e 62). Nel mezzo d'essa, sotto alla finestrella, è una graticola con alti piedi agli angoli, muniti di rotelle, tutta ravvolta da un tortuoso linguеggiare di fiamme, le quali si muovono come investite dal vento che agita pure le vesti della prossima figura. A sinistra è un armadio giallo con dorature e fascie rosse, dagli sportelli aperti, entro al quale, in due piani e rilegati in rosso, stanno i quattro libri degli Evangelisti, distribuiti nello stesso ordine che hanno i loro simboli nella cupola: Marco, cioè, con Luca, Matteo con Giovanni.

Grande discussione si è fatta sulla figura, con la croce in ispalla e un libro nella sinistra, detta sino *una delle più enigmatiche dell'arte cristiana*. Ma ci sembra che a renderla tale, più che certa oscurità sua, siano intervenute alcune fantasticherie, le quali hanno la virtù della nebbia: di velare ciò che è abbastanza chiaro, e di dare ai corpi reali l'aspetto di ombre. Il Williams nei lumeggiamenti del braccio verticale della croce presso al nimbo volle leggere ADONAI (2) (*Dio*, in ebraico) per riattaccarsi così alla vecchia opinione che ritenne quella figura il Salvatore a muover dal sec. XVI col Ferretti (3) e, via via, attraverso al Ciampini (4), al Beltrami (5), a Camillo Spreti (6), al Seroux D'Agincourt (7), al Tarlazzi (8), all'Hübsch (9), a Giuliano Berti (10), a Luigi Ceccarelli (11), ai signori Crowe e Cavalcaselle (12), al Rahn (13), al Gregorovius (14), al Gerspach (15) ecc.

Ma la più singolare definizione della figura si ebbe di recente da Enrico Bottini Massa, il quale, cercando il concetto unico di tutta la decorazione musiva del mausoleo nell'*Apocalissi*, vide in essa l'Angelo che annunzia il Giudizio,

(1) XLII, 2 e 3. RICHTER, *Op. cit.*, p. 28; BARBIER DE MONTAULT, *Op. cit.*, p. 24.

(2) *Bullettino d'archeologia cristiana* di G. B. DE ROSSI, serie IV, anno I (Roma, 1882), pp. 166-167.

(3) *Gallae Placidiae Augustae vita*, ms. cit.

(4) *Vetera monumenta*, I, p. 227.

(5) *Il forestiere istruito*, p. 155.

(6) *Compendio stor. dell'arte di comporre i musaici*, p. 122.

(7) *Storia dell'Arte*, VI (Mantova, 1841), p. 27.

(8) *Memorie sacre*, p. 374.

(9) *Monuments de l'Architecture chrétienne* (Parigi, 1866), col. 28.

(10) *Descrizione del mausoleo di Galla Placidia*, in *L'Album*, XXII (Roma, 1855), p. 71.

(11) *Una [illegible] mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, in *L'Album*, VIII (Roma, 1841), p. 99. L'articolo fu riprodotto su *Il Romagnolo*, anno I (Ravenna, 1848), nn. 49 e 50.

(12) *Storia della pittura* cit., I, p. 32.

(13) *Ravenna*, p. [illegible]

(14) *Promenades en Italie* (Parigi, 1894), p. 118.

(15) *La mosaïque*, p. [illegible]

così come vide dal libro, che ha in mano, pendere i sette sigilli, e nei [illegible] degli Evangeli la facciata d'un tempio, e altre mirabili cose (1).

Non indugiando su questa interpretazione, diremo che a ritenere [illegible] figura rappresenti il Redentore, oltre alla graticola che le sta dinanzi, oltre al tipo del volto, s'oppone la sua stessa veste. Infatti tutte assolutamente le ventotto figure vestite di Gesù, che si vedono nei musaici di Ravenna, recano la porpora; e così lo stesso Buon Pastore nella lunetta opposta a questa che esaminiamo (2).



Fig. 65. — Il Buon Pastore
(da stampa prodotta dal Ciampini, 1690).

Naturalmente, prima che ogni altra cosa, ha fatto pensare a san Lorenzo la presenza della graticola che fu lo strumento di martirio sul quale egli morì arso; ma, poi, si convengono a lui come insegne del diaconato anche la Croce e il libro (3) e per questo si richiama anche la più tarda immagine che si vede nel musaico dell'arco di S. Lorenzo presso le mura di Roma, fatto eseguire da papa Pelagio (578-590).

(1) *L'Apocalissi nei Musaici di Galla Placidia* in *Il Plaustro*, ann. I, n. 5 (Forlì [illegible] cembre 1911). In una breve recensione di quell'articolo pubblicata nella *Revue de* [illegible] LXIII - Parigi, 1913 - pp. 269-270) si legge: « Il faudrait pouvoir controler [illegible] chements avec d'autres représentations analogues! »

(2) C. Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni*, p. 74, nota 3; Sante Ghigi [illegible] *Galla Placidia*, p. 85) scrive: « Non è Cristo, perchè avrebbe il nimbo crocifero ». Questo argomento non è sicuro perchè nei musaici ravennati Gesù appare col [illegible] tre volte: nello stesso mausoleo di Galla Placidia e nei due battisteri.

(3) Grosnier, *Ravenne et ses Monuments* (Parigi, 1859); G. F. [illegible] *e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma* (Roma, 1899) — S. [illegible] *Basilica di S. Lorenzo nell'agro Verano;* Garrucci, *Op. cit.*, IV, pag. 41; Richter, *Op. cit.*, pp. 31-33; Kraus, *Op. cit.*, 432; Ch. Cahier, *Caractéristiques des Saints* [illegible] Beissel, *Op. cit.*, p. 12; Redin, *Op. cit.*, p. 53; Paolo Sulfrini, *Piccola guida ai principali monumenti di Ravenna* (Ravenna, 1899), p. 24; Ghigi, *Op. cit.*, pp. 83-87, ecc. Il Garrucci

Quanto agli Evangeli esposti nell'armadio, fu già notato ch'essi possono riferirsi alla carica d'arcidiacono di quel santo, e al fatto ch'egli era custode dei tesori della chiesa (1). Il Garrucci a sua volta scrive: « L'armadio coi quattro Evangelii in questo luogo simboleggia la fede, per la quale s. Lorenzo ha data la vita (2) ».

L'opinione che si tratti di san Lorenzo è per tutto ciò oggi prevalente, quantunque non abbia persuaso tutti. Incerti nell'accettarla si mostrano ad esempio il Diehl, il Kurth e altri.

« Si ingénieuse — scrive il primo — que soit cette hypothèse et de quelque grands noms qu'elle se recommande, on ne saurait l'accepter sans quelques réserves, et peut-être faut-il jusqu'à nouvel ordre se résigner à ignorer le nom de ce saint, qui semble surtout préoccupé de brûler le livre, sans doute hérétique, qu'il tient en sa main. Mais quel que soit exactement le sujet représenté, ce qui est intéressant ici, c'est de trouver, en face de la peinture symbolique et traditionnelle, cette scène proprement historique. Avec elle, en effet, une transformation capitale apparaît comme accomplie dans l'iconographie chrétienne. Au lieu des symboles naïfs ou compliqués sous lesquels les peintres des catacombes aimaient à représenter les dogmes et les enseignements chrétiens, les maîtres du Ve siècle s'essaient à traduire d'una façon plus réaliste les grandes scènes de la vie du Christ et des saints; en face du Bon Pasteur, chef-d'œuvre du Symbolisme chrétien, la scène du martyre inaugure tout un cycle nouveau, qui est destiné désormais à une longue et brillante fortune (3) ». Anche il Goetz, dapprima, non seppe decidersi, ma, riconosciuto che due Cristi così diversi in uno

dice. « Il libro che porta in mano, può ben essere l'insegna del suo ministero, usandosi comunemente nelle chiese, che un prete o un diacono leggesse l'Evangelo (*Constit. Apost.*, II, cap. 15) ».

(1) Hans Dütschke, *Das Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia* nei *Ravennatische Studien* (Lipsia, 1909), pp. 265-274; Richter, *op. cit.*, p. 32; [H. Grisar], *Le biblioteche nell'antichità classica e nei primi tempi cristiani* nella *Civiltà cattolica*, ann. LIII (Roma, 1902) vol. VII, p. 727 e vol. VIII, pp. 475-477, e *L'oratorio di S. Lorenzo nell'antico palazzo del Laterano* nella *Civiltà Cattolica*, ann. LVII (Roma, 1906), vol. IV, p. 676. Curiosa era la spiegazione data dal Ciampini nel 1690 (*Op. cit.*, p. 227). Egli riteneva che la graticola e lo scrigno alludessero all'ultimo Decreto di Teodosio e di Valentiniano, col quale s'ordinava che gli empi e sacrileghi codici di Nestorio, condannati nel periodo efesino, fossero diligentemente cercati e pubblicamente bruciati, come si rileva dall'ultima legge del Codice teodosiano. Il costume di bruciare pubblicamente i libri degli eretici è dimostrato — continua il Ciampini — dall'eruditissimo Gotofredo nelle note a quella legge, dove riporta l'altro simile decreto di Costantino il Grande, promulgato quando furono condannate le opere di Ario. Dal vicino scrigno vien poi significato quale grande e amorosa venerazione e cura debba aversi dei santi Vangeli, i quali devono essere custoditi in scrigni od in arche!!

(2) *Op. cit.*, IV, p. 41.

(3) Charles Diehl, *Ravenne* (Parigi, 1903), p. 32. Cfr. anche il suo *Manuel d'Art byzantin*, p. 110. È da ritenersi che con Galla Placidia comincino nei monumenti di Ravenna anche le figurazioni storiche che poi durano pei periodi teodoriciano e giustinianeo. Purtroppo sono scomparsi i musaici di S. Giovanni Evangelista in cui, oltre quattordici effigi imperiali, si vedeva rappresentato il santo che guidava dalla prora, tra la furiosa procella, la nave con Galla Placidia, Giusta Onoria e Valentiniano III, e scomparse le figure che stavano sotto gli archi del palazzo di Teodorico nel musaico di S. Apollinare Nuovo! Però, conforto a tanta perdita, restano il ritratto dell'arciv. Ecclesio e i due celebri quadri di Teodora e di Giustiniano in S. Vitale, il ritratto di Giustiniano in S. Apollinare Nuovo, i ritratti di Severo, Orso, Ursicino ed Ecclesio, e il quadro di Flavio Costantino IV in S. Apollinare in Classe.

stesso monumento non si spiegherebbero (1), finì, nella seconda edizione della sua *Ravenna*, per accettare l'interpretazione del *san Lorenzo* (2). Più a lungo e più minutamente esamina il problema il Kurth. Egli a riconoscere in quella figura san Lorenzo trova altrettante difficoltà quante a riconoscervi Cristo. Confrontandolo col san Lorenzo effigiato in Sant'Apollinare Nuovo lo trova diverso di tipo e di costume, essendo in quella chiesa coperto di una tunica aurea, e lo trova diverso dall'altra sua figura, senza barba, espressa in San Lorenzo presso le mura di Roma. Dunque, egli dice, nè la posa, nè la somiglianza, nè l'armadio



(*Fot. Ricci*).

Fig. 66. — Mausoleo di Galla Placidia.
Particolare della lunetta del Buon Pastore
(la pecora in basso a sinistra fu fatta nel 1856 e disfatta nel 1902).

sorreggono l'ipotesi. Ciò che fa pensare [illegible] aggiunge [illegible] a san Lorenzo è solo la graticola; ma essa può anche esser messa lì a figurar il fuoco.

In ogni modo, conclude, l'opinione non è inverosimile, ed è più che probabile — come pensa il Richter (3) — una speciale devozione di Galla Placidia per quel santo (4); al qual proposito il Grisar (5) e il Ghigi (6) hanno pensato che lo stesso mausoleo potess'essere in origine consacrato a quel santo. Il Grisar anzi crede che la cappella ricordata da sant'Agostino (*ad gloriosi martyris Laurentii memoriam*) possa identificarsi col sepolcro di Galla Placidia: ma a noi sembra che le parole « *quae* apud Ravennam *nuper collocata est* [illegible] ogni probabilità.

(1) *Ravenna* (Berlino, 1901), p. 26.
(2) Lipsia, 1913, p. 32.
(3) *Die Mosaiken v. R.*, p. 32.
(4) Kurth, *Op. cit.*, pp. 57–61.
(5) *Le biblioteche nell'antichità* ecc., p. 476.
(6) *Il mausoleo di G. P.*, p. 52.

Tanto in Ravenna, quanto nelle sue vicinanze e nelle sue campagne sorsero diverse chiese intitolate a san Lorenzo; ma nessuna fra le ricordate può servir alla tesi del Grisar e del Ghigi.

Dentro la città troviamo un S. Lorenzo *ad... golam fercam* nella regione *a Scubito* (1) e un S. Lorenzo in *calce* (2); ma perchè lo Scubito era vicino al palazzo di Teodorico, e *Calchi* era il nome d'una parte aggiunta ad esso palazzo, così può anche darsi che si tratti di una stessa chiesa (3). Comunque, una o due che fossero, il luogo o i luoghi dove sorgevano erano lontanissimi dal mausoleo.



Fig. 67. [illegible] Museo del [illegible]
[illegible]

Crediamo poi francamente col Tarlazzi (4) che S. Lorenzo in Pannonia (5) *non longe a monasterio S. Vitalis*, S. Lorenzo *qui vocatur Formosum non longe a monasterio S. Vitalis* (6) e S. Lorenzo in Posterula (7), poi S. Anna (che, quantunque soppressa, oggi sussiste ancora nelle vicinanze di S. Vitale) siano una

(1) [illegible]

(2) Fantuzzi, *Op. cit.*, V, p. 195 (ann. 1423).

(3) La chiesa di S. Salvatore, che era contigua al rudero detto comunemente Palazzo di Teodorico (Fronte della reggia *ad Calchi*) è nelle antiche carte chiamata *ad Calcem* o *in Calze*. Così S. Teodoro, detto variamente « *prope monast. S. Apollinaris Novi* » (Fantuzzi, V, p. 162) [illegible] Nessun dubbio dunque sull'ubicazione del luogo chiamato *Calce*. E poichè si è certi pure che lo *Scubito*, come *Calce*, si trovava nelle adiacenze del Palazzo, così il S. Lorenzo *ad golam fercam* nella regione dello *Scubito* e il S. Lorenzo *in Calce* possono benissimo essere una sola chiesa. È vero che S. Lorenzo *in Calce* è detto nell'atto del 1423 nella regione di S. Agata; ma, quand'anche non si voglia vedere in ciò una svista del notaio, resta sempre che la guaita di S. Agata confinava a sud-ovest con quella di S. Salvatore *in Calce* e che nei diversi secoli i confini delle guaite hanno fluttuato.

(4) *Memorie sacre*, pp. 286–288. Cfr. Uccellini, *Dizionario*, pp. 258–259.

(5) Fantuzzi, *Op. cit.*, II, p. 79 (ann. 1053) e IV, p. 501 (ann. 1157).

(6) Fantuzzi, *Op. cit.*, IV, p. 501 (ann. 1418).

(7) [illegible]

chiesa sola. Nessuna d'esse, però, anche si volessero ritener diverse, nè per tempo nè per forma si presterebbe all'identificazione desiderata dal Grisar e dal Ghigi. Infatti mentre si conosce l'ubicazione di S. Lorenzo in Posterula, non è possibile pensare che il sepolcro di Galla Placidia potesse esser chiamato *basilica*, titolo usato per S. Lorenzo *in Pannonia* in un atto del 1157, e molto meno esser detto S. Lorenzo *Formoso* ancora nel 1418, quando, cioè, pel mausoleo era comune e unico il titolo dei Ss. Nazario e Celso.

Sola storia è la seguente.

Dal principio del sec. IX ai nostri giorni, il mausoleo di Galla Placidia appare consacrato ai Ss. Nazario e Celso e detto talora, brevemente, solo col



Fig. 68. — Mausoleo di Galla Placidia — Musaico del braccio ovest
(da stampa prodotta dal Ciampini, 1690).

nome del primo di quei due santi (1). Qualche altra volta lo si è indicato senza nomi di santi, come luogo di sepoltura di quell'imperatrice (2), o come *Cappella Reginæ Gallæ Placidiæ* (3) od *Ecclesia Reginæ Gallæ Placidiæ* (4) e, per un certo periodo, anche come oratorio dei Ss. Gervasio e Protasio. Si riteneva che primo a dirlo così fosse stato, nel secolo XV, Flavio Biondo, ma si trattava d'errore (5).

(1) Agnello, *Op. cit.*, p. 307; doc. del 1157 in Margarini, *Bull. Cass.*, II, 177, e in Fantuzzi, *Mon. Rav.*, IV, 501; doc. del 1203, nell'Arch. St. Rav., *S. Vitale*, Cap. IV, fasc. II, n. 3, e in Fantuzzi, *Op. cit.*, II, 174; del 1289, nell'Arch. St. Rav., *S. Vitale*, vol. 559, c. 98; del [illegible] nell'Arch. St. Rav., *S. Vitale*, vol. 559, c. 103; del 1358, nell'Arch. St. Rav., *S. Vitale*, vol. [illegible] c. 45 e vol. 616 al 13 nov.; del 1361, nell'Arch. St. Rav., *Classe*, vol. 4, p. 18; del [illegible] nell'Arch. St. Rav., vol. 557c, c. 20 e vol. 619, pp. 78-79. Oltre ai documenti, il titolo dei Ss. Nazario e Celso appare negli storici citati: Rainaldo Concoreggio, Rossi, Fabri, [illegible] Beltrami, Tarlazzi ecc. (Cfr. anche Fedele Savio, *Gli antichi vescovi italiani*. [illegible] Mi[illegible] renze, 1913), p. 803.

(2) Doc. del 1602 dell'Arch. St. Rav. *S. Vitale*, vol. 584, cc. 302 e 303.

(3) Così nel falso elenco delle Indulgenze di Gregorio Magno alle chiese ravennati, compilato nello scorcio del sec. XIII. Vedi Muratori, *Rer. Ital. Script.*, I, part. II, p. 580.

(4) Doc. del 1336 cit. dal Rossi, *Hist. Rav.*, p. 559.

(5) *Roma ristaurata et Italia illustrata* (Venezia, 1543), cart. 136 v. — Il Biondo dice semplicemente che Ravenna « hebbe già sante et litterate persone; come fu Apollinare, Vitale, e i suoi figli Gervasio e Protasio et Ursicino medico ecc. ».

Il titolo nasce sulla metà del sec. XVI e non oltrepassa quella del XVII. Ricordiamo Leandro Alberti nel 1550 (1), Tommaso Tomai nel 1580 (2), il Pflaumern nel 1628 (3), l'Heutzner nel 1629 (4) ecc.

Noi non crediamo che la cosa sia da attribuire a confusione fatta dall'Alberti fra i santi milanesi Nazario e Celso e i santi Gervasio e Protasio pure milanesi; ma crediamo che anche la festa di questi due, venendo per qualche tempo celebrata nello stesso oratorio, desse ragione al diverso titolo. Infatti oltre alla testimonianza del Tomai *ravennate*, abbiamo quella dei monaci stessi di S. Vitale, i quali rifacendo nel 1579 la porta al sacello, segnarono così nel loro libro: « Spesa in chiodi per far la porta di S. Gervasio e Protasio (5) ». Ma salvo questa piccola variante, limitata a un lasso di tempo relativamente breve, il sacello dal sec. IX ad oggi appare dedicato ai Ss. Nazario e Celso.

Tornando alla discussa figura, ci sia concessa una riflessione. La chiesa, alla quale il mausoleo sorgeva contiguo, era, com'è ora, consacrata alla santa Croce, così che, possiamo dire, formava con esso una cosa sola. Tale infatti apparve a Rainaldo Concoreggio quando scrisse: « *Construxit, Placidia Ravennae... ecclesiam in honorem Sanctae Crucis Domini a qua habet nomen et formam... Secus eam Ecclesiam construxit sacellum* ecc. (6) ». E che Galla Placidia avesse una specialissima venerazione per la Croce abbiamo visto, poichè non solo ad essa dedicò la chiesa palatina, ma volle che al titolo corrispondesse la pianta dell'edificio; e in forma di croce volle parimente costruiti il suo mausoleo e il sacello di S. Zaccaria. Ora a noi pare che a questo fervido culto della Croce corrisponda tutta la decorazione del mausoleo. La Croce domina al sommo della cupola, e ad essa gli Apostoli convergono lo sguardo facendo atti d'adorazione e d'ammirazione. I due grandi festoni del sottarco, a loro volta, si risolvono nel disco includente un'altra Croce; finalmente la Croce recano il Buon Pastore e san Lorenzo. D'altra parte, avvertiamo col Toesca, « la rappresentazione del Buon Pastore, cara alla pittura cimiteriale per il suo significato funerario, attesta che il sacello detto dei Ss. Celso e Nazaro fu destinato fin dalle origini a sepolcro. E ciò è provato anche da altri mosaici, che si collegano alla primitiva iconografia cimiteriale; nelle volte dei due bracci laterali, ove nello sfondo cupo d'oltremare salgono dei fogliami d'acanto e dei tralci di vite, stanno le colombe che si dissetano a crateri d'acqua, come nei dipinti delle catacombe romane e nei mosaici di S. Costanza; nelle lunette di fondo tra i rami di acanto che riempiono delle loro volute lo spazio, due cervi sitibondi — simbolo delle anime — si appressano alle fonti d'acqua viva. » (7)

Qui il Buon Pastore non è rappresentato con la pecorella sulle spalle, ma con la Croce che fu lo strumento del suo martirio (8); e dall'opposto lato è rappresentato san Lorenzo, come il più nobile martire portatore di Croce nelle

(1) *Descrittione*, c. 302 v.

(2) *Hist. di Rav.* p. 14. Vedi anche C. Ricci, *Vecchie e inedite descrizioni di Ravenna* nel *Diario ravennate* pel 1905 (Ravenna, 1905). A. p. 33, in una descrizione della fine del sec. XVI, si legge: « *Templum S. Protasii et Gervasii a Regina Galla Placidia extructum.* »

(3) *Mercurius*, p. 222.

(4) *Itinerarium*, p. 372.

(5) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, vol. 1065, c. 96.

(6) *Tractatus*, p. 574.

(7) Pietro Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, I (Torino, 1914), pp. 183-184.

(8) Per la croce in mano a Gesù vedi I. I. Tikkanen nell'*Archivio storico dell'Arte*, IV (Roma, 1891), p. 382.

sacre funzioni. « Solevano mettere, scriveva Filippo Buonarroti sin dal principio del sec. XVIII, la croce a i santi Diaconi, perchè era ufficio loro di portarla, come si ricava da Filoteo (1), in alcune sacre funzioni, e forse anche generalmente in tutte le processioni, avanti le quali costumavan sempre i Cristiani di far precedere una o più croci » (2). E a questo proposito il Garrucci riferisce le parole di Arevalo in *Prudentium*, p. 937: « *Crux, quae tergo s. Laurentii supereminet indicat s. Martyrem crucem domini ad martyrium usque portasse, vel etiam fuisse diaconum, cuius munus* (si noti) *erat proprium, crucem in sacris officiis portare* » (3).

Per tutto questo siamo convinti che l'esaltazione della Croce sia il vero argomento dei celebri musaici, tanto in armonia col titolo della prossima chiesa (di cui il mausoleo veniva ad esser parte), come per una particolare adorazione di Galla Placidia (4).

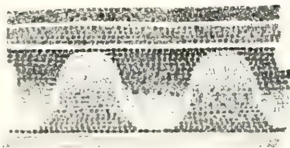


Fig. 69. — Mausoleo di Galla Placidia. Musaico nello sguancio delle finestre.

Comunque, all'incertezza (se incertezza ancora può dirsi) del significato della lunetta sud, è da opporre la semplice chiarezza del significato della lunetta nord (figg. 57 e 64) dove Gesù, vestito d'oro e di porpora, seduto tra gli anfratti e i declivi di un monte alberato e scosceso in basso, accarezza una pecorella e ne sorveglia altre cinque: tutte fisse con lo sguardo in Lui. Egli è il Buon Pastore e le pecore sono i fedeli (5); e ben gli conviene essere collocato sulla porta d'ingresso per riferimento ai detti raccolti da Giovanni « *Ego sum ostium ovium... Ego sum ostium. Per me, si quis introierit, salvabitur; et ingredietur et egredietur, et pascua inveniet* » (6).

V.

Conservazione e restauri.

Edward Hutton ha scritto che il musaico, prima del suo *completo ristauro*, era anche più bello e classico di quello del Battistero degli Ortodossi; ma che ora non si può più parlare, con qualche fede, su ciò che vediamo quando tutto fu rifatto a poco a poco, così da ridurlo una copia dell'opera del V secolo (7).

(1) *Ordo Sacri Ministerii Philothei*, ap. il Goar. [nota del Buonarroti].

(2) *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma* (Firenze, 1716), pp. 67-68.

(3) *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma* (Roma, 1864), pp. 116-121. Vedi alla tav. XX, fig. 1, un frammento di vetro con la figura di san Lorenzo recante la croce in spalla (fig. 63). Il Dietschke (*Das Laurentius* ecc., loc. cit.) dice che anche per san Lorenzo la croce rappresenta il martirio, così come la graticola.

(4) G. Mesini, *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, nell'*Arte cristiana*, I (Milano, 1913), num. 11, p. 338.

(5) Richter, *Op. cit.*, p. 28; Sante Ghigi, *Il Buon Pastore nel mausoleo di Galla Placidia in Ravenna* (Pavia, 1910).

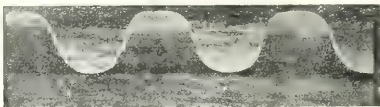
(6) *Vangelo di S. Giovanni*, X, 7 e 9. Cfr. Barbier de Montault, *Op. cit.*, pp. 24 e ...

(7) *Ravenna* (Londra, 1913), p. 179. Il Bottini Massa, nell'articolo citato, scrisse ... servando attentamente una fotografia del musaico, anteriore al restauro del 1899, ...

Ebbene: gli studiosi sappiano che non esiste al mondo musaico antico meglio conservato di questo: musaico che si possa studiare con più sicura tranquillità da chi ami conoscere e giudicare l'arte del V secolo: musaico, così saldo e forte, da non essersi nemmeno staccato dal muro e sollevato se non in minuscole parti.

Raccogliamo le notizie che si hanno dei ristauri.

La più antica è del novembre 1739. Allora fu pagato dal monastero di S. Vitale il pittore Pietro Damiano Barbiani « per aver ritoccato e fatto diversi pezzi *di pittura* nel vòlto di Galla Placidia, per accompagnare il mosaico *mancante* » (1). Le principali lacune allora dipinte ci sono mostrate da alcune mediocri, ma preziose incisioni di pochi anni prima, inserte nei *Vetera monimenta* dal Ciampini (2), e nella ristampa della *Ravenna ricercata* del Fabri fatta dal Coronelli (3). Esse consistono in una chiazza tondeggiante, sotto ai piedi della pecora più prossima (dal lato di sinistra per chi guarda) al Buon Pastore e presso ai piedi di lui (fig. 65), e in larghe chiazze in basso delle vòlte del braccio est e ovest (figg. 67 e 68).


Fig. 70. *Roma*. Museo Vaticano.
Particolare d'un Musaico rinvenuto sull'Aventino.
(dal Nogara).

Durante il ristauro (?) generale fatto al monumento nel 1774, ristauro già più volte da noi ricordato, il pittore Angelo Fefferi *accomodò* « tutti li mosaici di Galla Placidia con averli lavati, rinfrancati, supplito *con la pittura* dove erano mancanti » (4).

di scorgere nelle fiamme, all'angolo destro della graticola, una maschera, rappresentata di prospetto, sormontata da una catena, e due di profilo: senza dubbio, chi diresse l'artista vi fece rappresentare Satana incatenato e i suoi due grandi seguaci, la Bestia e il falso Profeta, così come si legge nel cap. XX dell'Apocalissi ». In una ristampa, poi, dell'articolo stesso, mandata a noi, il Bottini Massa aggiunse per iscritto: « A prima vista, l'Angelo del musaico appare senz'ali; ma osservando bene, dietro alle spalle si distende in un confuso bagliore, un'ala grande aperta, di cui per qualche antico infelice restauro, non sono più bene visibili i contorni della parte aderente alla spalla, ma è bene visibile il prolungamento, lungo la curva della lunetta, delle penne frastagliate all'estremità ». *I musaici di Galla Placidia a Ravenna* (Forlì, 1911), pp. 14-15. — Dunque un vecchio ristauro avrebbe soppresso un'ala, ed uno più recente... tre maschere e una catena! Ora noi teniamo a ripetere qui quanto già scrivemmo nel *Plaustro* (n. 7, Forlì, 30 gennaio 1912): che, cioè, quella lunetta, salvo che negli spigoli della finestrella non ha mai subito ristauro di sorta. Quel musaico, dicevamo, « non ha una sola tessera che non sia antica, e se la vecchia fotografia, ritoccata e poco chiara, sembra mostrare nebulosamente una maschera e altri profili, essa induce, per illusione, in errore ». Illusione pericolosa, perchè, presa sul serio, porterebbe discredito ai ristauratori e al... monumento! Cfr. la recensione dello scritto del Bottini Massa nella *Felix Ravenna*, n. 6 (Ravenna, luglio 1912), pp. 260-264.

(1) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, vol. 1131, c. 251.

(2) I (Roma, 1690), tav. LXVI, fig. 1ª, tav. LXVII, figg. 1 e 2.

(3) Il libro è senza data, ma reca in testa la dedica e lo stemma del card. Filippo Antonio Gualtieri. Ora questi diventò Legato di Romagna nello scorcio del 1706 e fu aggregato alla Nobiltà ravennate il 19 febbraio 1707. Vedi Silvio Bernicoli, *Governi di Ravenna e di Romagna* (Ravenna, 1898), p. 86. Le stampe ritraenti musaici, offerte dal Coronelli, derivano da quelle del Ciampini, ma non si tratta degli stessi rami.

(4) Arch. Stor. Rav., *S. Vitale*, vol. 1145, c. 358. Il Fiandrini (*Annal. Rav.*, III, 137) scrive: « Fu *rimesso* ed assicurato il musaico che per l'umidità aveva patito ». Ma il documento dice chiaramente « supplito *con la pittura* ». Cfr. Uccellini, *Dizionario*, p. 322. Il pittore Angelo Fefferi frescò nel 1683 la volta della chiesa dei Ss. Nicandro e Marciano. Beltrami, *Il forestiere*, p. 141.

Da quell'anno alla metà circa del secolo XIX i malanni crebbero; l'umidità distrusse o macchiò le parti dipinte nel secolo antecedente e qualche altro pezzo di musaico cadde come la pecora all'estremità sinistra della lunetta del Buon Pastore. Però il lerciume e l'abbandono fecero apparire, in questo come in altri musaici ravennati, i danni maggiori che non fossero, il che indusse il Governo Pontificio ad inviare un musaicista e ristauratore da Roma (Felice Kibel) il quale s'adoperò man mano, sino al 1872 al ristauro di tutti, in modo però da sollevare larghe discussioni. Fra l'altro, nel 1856 (1) egli fece la pecora mancante, ma anzichè sdraiata, come richiedevano lo spazio e la simmetria e come mostravano le stampe del Ciampini (fig. 65) e del Coronelli, diritta (fig. 66), sì che per contenerla sotto la curva della lunetta dovette farla più piccola delle



(*Fot. Anderson*).

Fig. 71. *Roma*, Museo Capitolino — Colombe di Villa Adriana.

altre e comprimere le linee del terreno sfaldato che ricorre tutto in basso (2). Naturalmente, contribuendo essa ad alterare l'equilibrio di tutta la lunetta, fu per ordine nostro nel 1902 abbattuta e rifatta come suggerivano i documenti grafici, ossia come l'opposta. E questo fu il solo rifacimento di qualche entità compiuto negli ultimi lavori (1901-1902), chè tutto il resto si ridusse a due brevi tratti della greca prospettica in basso e della squama del sottarco della volta sud, alla semplice applicazione di tessere qua e là cadute o smosse, e alla ripulitura di tutto.

(1) Silvio Busmanti, *Guida breve per Ravenna* (Ravenna, 1883), p. [illegible].
(2) C. Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni*, p. 77.

Impossibile è indicare con le parole i limiti di ciascun ristauro. A ciò provvedono le illustrazioni. Però noi possiamo dire che tutta la cupola con la Croce, le stelle e i simboli degli Evangelisti è intatta, salvo che in diverse lacune di poche tessere, causate dall'ossidarsi dei chiodi a grossa capocchia che gli antichi artefici avevano distribuito nella cupola, dove il musaico più pesava, per sostenere l'intonaco senza paglia (1); che nelle pareti del tamburo



Fig. 72. — *Roma*, Museo Vaticano — Musaico pastorale (*dal Nogara*).

si hanno limitatissimi ristauri sotto le finestre e pochi ritocchi nel fondo, sì che intatte sono le figure degli Apostoli, i vasi, le colombe, nonchè le conchiglie figuranti i nicchioni; che nelle lunette inferiori est e ovest, il rifatto si riduce a parte delle greche in basso, mentre le figurazioni dei cervi e delle fronde sono interamente originali (figg. 67 e 68); che, esclusa una striscia del cane corrente in contatto con la inferiore cornice di stucco e qualche parte di fondo presso la finestra, null'altro è di rinnovato nella lunetta sud, sì che la figura di san Lorenzo, la graticola con le fiamme e l'armadio con gli Evangelii sono integralmente gli originali; che finalmente la lunetta opposta di nord, non ha

(1) Nei musaici ravennati del sec. VI, all'intonaco o mastice è mischiata la paglia, la quale coi suoi filamenti lo collega e sostiene.

di rifatto che un tratto di veste del Buon Pastore, dalle ginocchia ai piedi (quelle e questi sono intatti), le due gambe posteriori e la coda della pecorella che gli sta d'innanzi col sottoposto terreno e il doppio cane corrente e, pur col sottoposto terreno, la pecora seduta nell'angolo di sinistra salvo parte del capo, che è antica. E pochi i ritocchi ai tralci di vite che seguono gli archi e meno ancora quelli alla cordella che profila i pennacchi della cupola, e nel sottarco del braccio nord solo il paniere ad est con poca parte del festone in contatto.



Fig. 73. — *Roma*, Museo Vaticano - Altro musaico pastorale

dal Nogara

Tanto prodigiosa conservazione in un musaico che conta quasi quindici secoli « di vita » può spiegare, se non giustificare, il madornale errore d'Edward Hutton!

VI.

GIUDIZI STORICI ED ESTETICI SUL MUSAICO.

La straordinaria bellezza di questo musaico ha sollevata l'ammirazione, in tutti i tempi, da quelli in cui si faceva poca critica d'arte a quelli in cui l'arte cristiana, detta con nome generico *bizantina*, era argomento di dileggio. Sola eccezione fa Ippolito Taine il quale scrisse: « Rosaces, feuillages, oiseaux fantastiques, biches au pied de la croix, évangelistes, figure informe du bon pasteur entouré de ses brebis, toute l'œuvre est sauvage, d'un luxe emphatique

et barbare! » Egli, andato a Ravenna nel 1864, imbevuto ancora delle idee del neo-classicismo, indubbiamente cercò là, come avrebbe cercato in Atene e in Roma, opere di bellezza formale, e così non vide o non comprese d'esser dinanzi ad opere di una sovrana bellezza decorativa (1). Peggio per lui!

Ma già nel secolo XIV Rainaldo Concoreggio chiamò il mausoleo: « *Sacellum miro opere speciosum* » (2) e nel seguente (eravamo in Rinascenza!) Ambrogio Traversari disse: « *Musivum nusquam neque tenuius, neque elegantius inspeximus* » (3), e nel cinquecento Leandro Alberti: « Opera di gran magistero » (4) e nel seicento il Fabri: « Bellissimo mosaico » che si guarda « con diletto grande » (5) e nel settecento il Fiandrini: « Bellissimo musaico » (6) e nell'ottocento, quanti s'occuparono di quel piccolo monumento, fulgido come un colibrì, (salvo, bene inteso, il Taine!) da Crowe e Cavalcaselle (7) al Kraus, dal Richter al Venturi, dal Garrucci al Diehl, il quale ultimo, come il Symonds (8), lo proclama quanto di più squisito ha prodotto l'arte cristiana del sec. V (9), mentre il Kraus dice che quando un raggio di luce rischiara i musaici lasciando le tombe nella penombra si ha davanti uno dei più impressionanti spettacoli monumentali d'Italia (10) e il Duchesne arriva alla conclusione: esser allora l'arte in Ravenna superiore a quella di Roma (11).

Quanto poi a quella figura del Buon Pastore che il Taine bollava d'« informe », la critica d'arte si è anche maggiormente e concordemente esaltata, sì che la messe delle citazioni sarebbe interminabile. Diremo soltanto che il Cavalcaselle la chiama « nobile e dignitosa figura fiorente » (12); il Rahn: « una delle più belle opere cristiane antiche » (13); il Diehl: « capolavoro della pittura simbolica tradizionale » (14); il Kurth: « il più bello dei musaici cristiani » (15); il Kraus: « una delle più straordinarie creazioni dell'arte cristiana » (16); il Venturi: « gentile, nobile, fiorente immagine » (17); il Clausse: « C'est bien la repré-

(1) *Voyage en Italie* (Parigi, 1880), p. 224. TAINE chiama dunque *Évangélistes* gli Apostoli e *oiseaux* [illegible] i simboli alati degli Evangelisti!

(2) *[illegible]*, p. 174.

(3) *Hodoeporicon*, p. 50.

(4) *Descrittione di tutta Italia*, c. 302 v.

(5) *Sagre memorie*, p. 292.

(6) *Annal. Rav.*, III, p. 137.

(7) *Storia della pittura*, pp. 30-33.

(8) *Sketches in Italy* (Lipsia, 1883), p. 141.

(9) *Ravenne*, p. 28 — Vedi anche D. W. AINALOW, *Musaici del IV e V secolo* (in russo) e *Ravenna e la sua arte* (in russo), nel *Giornale del Ministero dell' I. P.*, di Pietroburgo, anno 1895 e 1896; V. MUZIO, *Mosaici nel mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, nell'*Arte italiana decorativa e industriale*, II (Milano, 1892), p. 23; T. DESJARDINS, *Ravenne* (Lione, 1876); FRANZ BOCK, *Die Werke zu Ravenna* (München, 1881), p. 5; OTTO KARNACK, *Ravenna und seine Kunst* in *Vom Fels zum Meer* (Stuttgart, 1892-93), fasc. 10; E. MELCHIOR DE VOGÜÉ, *Histoire et poésie* (Parigi, 1898), p. 37; *Six mois en Italie* (Parigi, 1893), p. 221; ANDRÉ MAUREL, *Petites villes d'Italie*, II (Parigi, 1908), pp. 125, 126; DOMINIQUE DURANDY, *Poussières d'Italie* (Parigi, 1911 ?), p. 224, ecc. etc.

(10) *Op. cit.*, I, p. 430.

(11) *Bullett. Critique*, V (Parigi, 1884), p. 303.

(12) *Op. et loc. cit.*

(13) *Op. cit.*, p. 11.

(14) *Manuel*, p. 112.

(15) *Op. cit.*, p. 56.

(16) *Op. cit.*, p. 430.

(17) *Storia dell'arte italiana*, I (Milano, 1901), pp. 273-279.

sentation d'un personnage divin; ce n'est plus, comme aux voûtes des catacombes, l'image d'un simple berger: c'est un Dieu. Il a une allure tellement noble qu'il faut en cercher l'inspiration dans les types les plus purs de l'art grec » (1): pensiero questo avuto o raccolto anche dal WOERMANN (2). E basti.

Colui che ideò ed eseguì o diresse tutta la decorazione del sacello era un grande artista. Nel tumulto dei vivaci colori e del lucente smalto egli seppe trovare un'armonia insuperabile. Sul fondo turchino-cupo come di cielo notturno tutte le parti dominanti egli svolse in verde e in oro, affidando il dominio cromatico a una scala di toni freddi. Il giallo usò per luce del verde o per sostegno dell'oro; col rosso delineò sobriamente, ma deliziosamente le linee organiche della cupola: cinse, cioè, i pennacchi ed animò lo sguancio delle finestrelle.

Quella che fosse la sapienza del decoratore si misura, oltrechè guardando l'insieme, esaminando i particolari. Ad esempio, il bianco (così raro come fondo nei musaici ravennati) del sottarco della cupola verso l'ingresso — il sottarco, cioè, dei festoni — serve a profilare la vòlta del braccio lungo di contro al tamburo e a dare evidenza e lontananza prospettica a tutto l'interno del sacello; a togliere, in altre parole, l'addossamento visuale che avrebbe prodotto l'incontro di due tinte ugualmente scure. I scenografi moderni, con l'identico scopo di dar chiarezza alle architetture, *profilano* di scuro contro il chiaro e di chiaro contro lo scuro.

Così nelle conchiglie curvantesi sugli Apostoli della cupola, a interrompere la monotonia delle lunghe nervature d'oro ad ombre verdognole e a luci bianche, egli ha tirato trasversalmente tre cordelle rosse.

Nelle carni poi delle figure si trovano toni di bistro che visti dal basso, pel contatto col fondo turchino, ossia per la legge dei complementari, si alleggeriscono e riscaldano. La curva della testa e dei capelli tosati ha qualche volta (ad esempio nel san Paolo) una striscia violetta che rappresenta la trasparenza illuminata dei capelli stessi e taglia sul fondo con effetto pittorico, che l'arte moderna ha creduto scoprire.

Il rosa delle guancie è indicato appena da tre tessere aranciate che in lontananza si fondono dando rilievo e vivacità. Così sono segnate le narici, le orecchie e le labbra. Le ombre del manto bianco digradano su toni grigi verdognoli, mentre le sottoposte tuniche si distaccano per l'inserzione di tessere turchiniccie.

Anche i vasi con le colombe, sotto le finestrelle della torre, sono trattati con una spedidezza e un'abilità sorprendenti. Il vaso bianco è filettato d'oro; l'acqua verdastra si muove con luci celesti; le colombe, modellate con pochissime tessere, hanno becco, occhio e piedi color d'arancio.

E ad accrescere lo splendore di tanta sapiente decorazione si uniscono pure alcune risultanze dovute unicamente alla tecnica, due delle quali di grande importanza e felicità.

Il musaico non è fatto di tessere perfettamente squadrate ed accostate come certi musaici assai più tardi, ma di tessere tagliate alla buona e fissate con certa libertà sopra uno stucco o intonaco che, restando palese intorno ad ognuna d'esse, viene a formare come una rete bianca. Ora, questa rete coperta

(1) *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, I, Paris, [illegible], p. [illegible].

(2) *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig, [illegible], I, [illegible].

dalle sporgenze delle tessere verso i piedritti, si palesa sempre più, man mano che la curva sale ed aumenta, e ciò serve ad alleggerire il *peso* dell'indaco e quindi ad alzare otticamente le vòlte.

L'essere poi il musaico lavorato sul posto, e non uguagliato alla superficie, ha fatto sì che ogni tessera è rimasta con la diversa inclinazione o pressione



(Fot. Brogi).

Fig. 74. — *Roma*, Museo Nazionale — Frammenti dell'*Ara Pacis*.

che ricevette dal pollice dell'artefice. La luce quindi non striscia lunga e diffusa come sopra uno specchio, ma si spezza in mille e mille piccole luci che, ad ogni moto o passo di chi contempla, si placano, scompaiono, s'accendono, sfavillano, dando al monumento una vita e una bellezza veramente impressionanti.

*

Grande discussione è stata sullo stile, sull'arte e sugli artefici di tale musaico: romani, per alcuni; orientali, per altri; classici, in altre parole, o bizantini, se non siriaci, se non africani!

Romani, li hanno proclamati il Beissel (1) e il Goetz (2), nel soggetto, nel disegno e nel colore; romani, hanno detto, il Gerspach (3), il Kraus (4), il Kurth (5) e infiniti altri. Henry Barbet de Youy ha sino soggiunto che a Ravenna l'influenza bizantina è appena sensibile (6). Ma lo Strzygowski ha detto che Galla Placidia fece venire gli artisti da Costantinopoli (7) e il Dütschke che, invece, li fece venire dall'Africa (8); il Redin, trattarsi di « stile orientale e bizantino » (9); e il Richter, che dei motivi ornamentali solo forse quello delle foglie e dei frutti compatti è romano, e che i viticci e i meandri sono bizantini e non accostabili all'arte classica (10). Più generalmente il Labarte, lo Schnaase, il Bayet e il Dobbert hanno veduto « nelle opere dell'arte ravennate



Fot. Anderson.

Fig. 75. — *Roma*, Laterano — Musaico nella cappella delle sante Rufina e Seconda.

il vero surrogato di quelle che andarono perdute con Costantinopoli e con le provincie dell'impero romano orientale » (11). Finalmente, per non fare una litania di nomi, il Diehl ha raccolto che l'arte siriaca, dominante da un secolo

(1) *Die Mosaiken v. R.*, p. 12.

(2) *Ravenna*, pp. 24-25.

(3) *La mosaique*, p. 50.

(4) *Op. cit.*, p. 430.

(5) *Op. cit.*, pp. 62-63.

(6) *Les mosaiques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome* (Parigi, 18[illegible]). V. [illegible] questione in genere anche Alfred Darcel, *Les mosaiques* nella *Gazette des Beaux-Arts* (Parigi, 1859), p. 82; ed Eugenio Muntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie* (Parigi, 1874-1891) e *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles* (Parigi, 1893).

(7) *Das Etschmiadzin-Evangeliar: Beiträge zur Geschichte der armenischen [illegible] und syro-ägyptischen Kunst* (Vienna, 1891), p. 50.

(8) *Ravennatische Studien*, p. 259.

(9) *Op. et loc. cit.*

(10) *Op. cit.*, p. 4.

(11) Cfr. J. J. Tikkanen nell'*Archivio Storico dell'Arte*, IV (Roma, 18[illegible]) [illegible]

nelle rive orientali dell'Adriatico, nel secolo V valicò il mare e raggiunse Ravenna (1).

Noi speriamo di potere un giorno esaminare a lungo tutto il problema dei musaici ravennati, così varî di stile e d'influenze da esser vano volerli assoggettare, come taluno ha fatto, a un criterio unico.

Qui diremo poche parole per quello solo che riguarda il mausoleo. Che la sua decorazione entri nell'àmbito delle arti svoltesi sotto l'influsso ellenistico è certo; che qualche figura (come il Buon Pastore) possa riferirsi come soggetto all'iconografica orientale, è probabile; ma è pure ovvio che gli artisti possono essere romani, ossia l'influsso ellenistico indiretto e i motivi iconografici derivati. E che romani siano noi crediamo fermamente, perchè non possiamo ammettere che si andasse a cercar lontano ciò che era prossimo e si era svolto e si svolgeva naturalmente, nel paese, per tradizione tecnica, ad un tempo, e formale.

L'arte del musaico era mirabilmente esercitata dagli artefici romani dell'Impero, e con loro era già salita dai pavimenti alle pareti. Ora, quantunque ciò che di romano è restato sia un nulla in confronto di quanto nel sec. V durava ancora, pure è prodigioso vedere, come, in così pochi saggi rimastici, si abbia una folla di prove della *diretta* derivazione delle decorazioni del mausoleo dall'arte romana.

Che le figure degli Apostoli vengano dalla statuaria classica, è ammesso da tutti; che il Buon Pastore abbia in sè qualcosa d'apollineo e ricordi le immagini degli Dei e dei *Cesari* dell'arte classica, hanno riconosciuto sino il Richter (2) e il Diehl (3), pur così persuasi dell'*orientalismo* del monumento. E il Richter conviene pure esser romano il festone compatto delle fronde e dei frutti nel sottarco nord (4). Ma, oltre a ciò, come da gran tempo abbiamo avvertito, la greca prospettica con inserzione di cubi, del sottarco opposto, è motivo ornamentale assolutamente romano, di cui si trovano esempi in due musaici ora conservati: l'uno nel museo di Villa Borghese, l'altro (fig. 52) derivato dalle Terme d'Otricoli nel 1780, nella sala rotonda del Vaticano (5), nonchè in un frammento rinvenuto a Faenza negli sterri per l'Opificio della luce elettrica ed ora esposto in quel Museo (fig. 76). Ed oltre che nella forma, sono uguali pel taglio di superficie bianco, e per la varietà dei colori nello scorcio delle varie fascie. Dell'onda alterna dello sguancio delle finestre (fig. 69) s'hanno parimenti infiniti esemplari in musaici romani, tra' quali identici quelli rinvenuti sull'Aventino (fig. 70). (6)

Notevole richiamo è quello pure del vaso con le colombe sull'orlo, scoperto a Villa Adriana nel 1737, ed ora nel museo Capitolino (fig. 71). Ma ben altro noi troviamo nei musaici derivati da Villa Adriana! Là troviamo due di quegli *emblemata* di soggetto pastorale (fig. 72 e 73) (7), cui s'ispirò l'autore della lunetta del Buon Pastore. Scogli e monticelli con alberi e cespugli, le capre

(1) *Manuel*, p. 108.

(2) *Die Mosaiken v. R.*, p. 28.

(3) *Ravenne*, p. 31.

(4) Vedi testoni simili riprodotti da BARTOLOMEO NOGARA, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*. Milano, 1910, tav. XXXIX–XLVI.

(5) NOGARA, tav. XXXIX. Una greca prospettica romana è pure nel Museo di Tarragona. V. *L'arquitectura Romanica a Catalunya*. Barcellona, 1909, p. 226.

(6) NOGARA, tav. V.

(7) NOGARA, tav. XXXI e XXXV.

sparse qua e là e il pastore dal tipo apollineo che, con l'asta in mano, sorveglia il gregge. Quello dei due *emblemata* riprodotti, dove la figura appare seduta sopra un sasso (fig. 72), s'accosta in modo speciale alla lunetta del mausoleo.

Rispetto poi alle ornamentazioni che decorano i bracci est ed ovest, tanto nella lunetta, dove i cervi s'inoltrano nei rami a spirali alterne, quanto nella vòlta in cui dai cespi escono le fronde, pure a spirali alterne, a noi pare ch'esse appartengano al grande e magnifico gruppo ornamentale che riteniamo derivato dall'*Ara Pacis* (fig. 74) (1) e che, cominciato forse nella cappella delle sante Rufina e Seconda (fig. 75), presso il Battistero Lateranense (2), ossia nel sec. IV, ispirò, o direttamente o indirettamente, l'ornamentazione d'infiniti monumenti per tutto il medio-evo (3).

Ma su questo — ripetiamo — torneremo con maggiore ampiezza.

CORRADO RICCI.

(1) Dai recenti scavi è risultato che l'*Ara Pacis* rimase visibile sino al sec. VI. Vedi ANGELO PASQUI, in *Notizie degli Scavi* del 1902, a pag. 554.

(2) Altri richiami tra il Battistero Lateranense e il mausoleo di Galla Placidia, ha G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au moyen âge*, Parigi, 1877, pag. 37, e il GRISAR negli studi citati.

(3) HENRI HUBSCH, *Monuments de l'arch. chrét.*, col. 66; DE ROSSI, *Musaici cristiani... Abside della cappella delle SS. Rufina e Seconda nel Battistero Lateranense.* Vedi l'ornamentazione musiva del Battistero della Cattedrale (sec. V), e della volta del presbiterio di S. Vitale (sec. VI), in Ravenna stessa, e la volticella della cappella di Santa Matrona a S. Prisco, presso S. Maria Capua Vetere (sec. V), e le absidi, in Roma, di S. Clemente (sec. XII), e di S. Maria Maggiore (sec. XII) ecc. etc. Del resto anche gli artisti della decadenza romana, come dimostrano alcuni frammenti di sculture scoperti presso il Teatro di Ostia, seguivano l'ornamentazione dell'*Ara Pacis*.

NOTA.

Era già composta anche quest'ultima parte del nostro studio sul mausoleo di Galla Placidia, quand'è uscito un libro di GAETANO SAVINI *Per i Monumenti e la Storia di Ravenna*, Ivi, 1914, dove sui problemi da noi esposti si discorre assai. Vi si nega, ad esempio, che le arche del mausoleo d'Onorio in Roma fossero sotterra; mentre a provarlo basta la testimonianza del BOSIO dove dice che il sarcofago di Maria era « circondato intorno da un grossissimo muro » e « coperto d'una pietra di marmo » (*sic*). Ma quale sarcofago al mondo mai si vide sopraterra « circondato da un grossissimo muro » e « coperto d'una pietra di marmo » ? E ciò, senza ripetere gli altri argomenti da noi già esposti. Il SAVINI torna poi a deridere la nostra congettura che il preteso corpo di Placidia, che taluni videro (dal 1317, circa, al 1577) nell'arca maggiore del sacello ravennate non fosse probabilmente che una mummia postavi nel tardo medio-evo, e, data la sua grandezza, una « mummia maschile ». Per la *finzione* ricordavamo il « braccio di santa Riparata ». Qui aggiungeremo che la ricognizione del corpo di santa Tosca, fatta in Verona il 3 gennaio 1914, dal prof. Enrico Sicher, ha portato appunto alla sorpresa: trattarsi d'uno scheletro maschile. Non solo dunque il sacello veronese somiglia nella forma al mausoleo ravennate, ma anche nella storia d'una delle salme. Vedi ALESSANDRO DA LISCA, *La chiesa di S. Teuteria e Tosca in Verona*, estratto dalla *Madonna Verona* (an. 28 e 29, 1913 e 1914), pp. 39-40. È un [illegible] osservazione. Il SAVINI, a pag. 329 del suo libro, scrive esultando: « Ora siamo a cognizione « di documenti *antichissimi* che comprovano la sepoltura di Galla Placidia e dei suoi e l'esistenza « dei sarcofagi *fin dall'origine* nel suo Mausoleo ». E, riferendosi al codice conservato nell'Estense di Modena e che contiene il *Libro pontificale* dell'Agnello con altre più tarde scritture, aggiunge: « In esso, a carte 81, colonna 1ª, si trova una *chronica* di Ravenna, la quale dopo l'anno 430, « ricorda Galla Placidia, le chiese di S. Giovanni Evang. e di S. Croce, da lei fatte costruire e il

« sepolcro contenente il corpo di lei e dei suoi figli, Valentiniano, Onorio IN URNE SONTUOSISSIME. « Inoltre, vi si riporta una memoria delle Indulgenze concesse da Papa Gregorio Magno, che « *regnò* fra gli anni 590–604, alle chiese di Ravenna tra le quali a carte 84, colonna 2ª, è ricor- « data la CAPPELLA REGINE GALLE PLACIDIE..... Con tali importanti documenti la questione è *defi-* « *nitivamente risolta* e cadono perciò tutti i dubbi, le supposizioni e le fantasie diffuse in questi « ultimi anni ! ». Ma la cronaca — cui allude il SAVINI, e che si trova già pubblicata, da poco meno di due secoli, dal MURATORI (*Rer. Ital. Scriptores*, tom. I, part. II, p. 576) — risale alla seconda metà del sec. XIV, e le *Indulgentiae concessae a beato Gregorio Papa primo*, pure edite dal MURATORI con una nota di piena diffidenza (p. 580), non sono che una falsa e tarda compilazione, tanto è vero che vi si ricordano S. Chiara costruita nel 1255 e S. Domenico costruito nel 1269. Infatti un abate di San Severo (secondo è riferito da un atto del 1284 trascritto in fine allo stesso codice estense) andava dicendo che il privilegio originale con l'elenco delle indulgenze di Gregorio Magno era stato morsicchiato e distrutto da una gatta. Ah, quanto più giudiziosa quella gatta che ha mangiato il documento, che non il prof. GAETANO SAVINI che l'ha... bevuto !

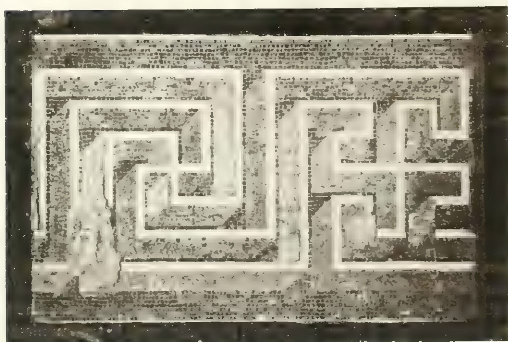


Fig. 76 — *Faenza*, Museo. — Greca.

L'AFFRESCO DI MASOLINO A TODI.

Il Perkins (1) nel 1907 pubblicò per primo l'affresco che adesso (2) si ammira nella quarta cappella a destra del Tempio di S. Fortunato a Todi. L'at-



(Fot. Ministero dell'Istruzione

Masolino da Panicale. — Affresco in S. Fortunato a Todi.

tribuzione a Masolino da Panicale venne accettata senza riserve, e basterà gettare un'occhiata sulla tavola qui unita per sincerarsi della sua giustezza, che

(1) *Rassegna d'Arte*, 1907, p. 184.

(2) Questo affresco fino allo scorso secolo era, a quanto mi assicurano, sull[illegible] della facciata. Certo è che da altra parte della chiesa fu trasportato ove trovasi attualmente qualche decina di anni fa.

viene ora confermata da un documento d'Archivio. In un libro di spese per la fabbrica di S. Fortunato, a c. 144 r. (1) si legge:

MCCCCXXXII novembre I...
Item paghai adi detto a Mastro masino da firenze...
... albo per pentura de una nostra donna...
... S. Fortonato.

Questo importante documento non era sfuggito ai diligenti autori della breve *Guida* di Todi (2) che ha visto recentemente la luce, ove può leggersi in sunto insieme ad altri che si riferiscono al maestoso tempio tuderte, ma non avevano pensato che si riferisse a Tommaso di Cristoforo Fini, e precisamente al suo affresco con la Vergine adorata da due Angeli, tuttora esistente in S. Fortunato. Che *Masino* pittore da Firenze, ricordato in questo documento, sia il maestro noto comunemente sotto l'altro diminutivo Masolino, e che la *nostra donna* sia quella qui riprodotta, credo che nessuno vorrà mettere in dubbio. Forse i frati francescani di Firenze raccomandarono il Maestro ai loro colleghi di Todi, i quali potrebbero aver fatto eseguire questo affresco quando il vescovo Antonio fece trasportare da Montesanto a S. Fortunato le ossa di Iacopone. E credo che questa *nostra donna* cui si riferisce il documento e che ancora possediamo non fosse l'unico dipinto eseguito da Masolino in questa chiesa, chè la sua mano mi pare di riconoscere anche nelle poche tracce di pittura che rimangono nella lunetta della porta a sinistra della facciata.

Abbiamo dunque un nuovo documento ed un'altra data da aggiungere alla biografia dello squisito pittore di Panicale.

U. GNOLI.

(1) Arch. Comunale di Todi, Armadio IV, Cas. VII, n. 81. Il documento è mancante a destra per una bruciatura del foglio.

(2) PENSI G. e COMEZ A., *Todi, Guida per i forestieri*, Todi, 1912, p. 30.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma, 1911 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



Aphrodite di Cirene.



L'APHRODITE DI CIRENE.



MENTRE ancora all'intorno fervono le operazioni militari e l'ambiente è turbato dalla stentata pacificazione della Cirenaica, un mirabile sorriso dell'arte greca si è dischiuso inaspettato, per caso, prima che si iniziassero le ricerche sistematiche nel terreno. Pare quasi che i tesori nascosti sotto il suolo della città greca, al ritorno della civiltà in quei luoghi, sentano l'impazienza di rivelarsi, se già dacchè fu occupata la terra di Cirene, una ventina di statue antiche, pregevoli e ben conservate, è tornata alla luce per i lavori di fortificazione militare a Gurenna e ad Ain Sciahat. Ma fra queste una statua emerge sulle altre per la sua singolare bellezza, la Venere che fu scoperta il 1° dicembre scorso proprio ai piedi del muraglione che limita a nord il grande piazzale, su cui sorgeva il tempio presso la fonte d'Apollo. Il dott. Ghislanzoni, recatosi in gennaio a Cirene ottenne da S. E. il Governatore che la pregevole scultura fosse sollecitamente trasportata a Bengasi, dove dallo scultore Ettore Traversari ne fu tratto con grande accuratezza il calco in gesso che è esposto nella mostra coloniale a Genova. Così si è potuto nel modo più rapido offrire alla ammirazione del pubblico, il più pregevole dei cimelii, restituito a noi dalla terra africana, appena su di essa abbiamo piantato il nostro vessillo. Sarebbe stato pur desiderio nostro che la insigne opera d'arte fosse pubblicata in modo esauriente con pari sollecitudine; ma poichè l'originale ha bisogno di qualche restauro e non è ancora in condizioni da poter essere studiato e riprodotto con ogni agio, si è ritenuto opportuno intanto pubblicare una riproduzione del gesso, con una breve notizia sulla statua, riserbando a tempo più opportuno la illustrazione più completa che il monumento merita. Tale fu il desiderio espresso dal D. G. Corrado Ricci

a S. E. il Ministro Martini, il quale gentilmente accondiscese a che io ne facessi parola nel *Bollettino d'Arte* (1).

La statua, di marmo greco, grande al vero (m. 1,70), è disgraziatamente acefala e manca delle braccia. Pianta sopra una base a ferro di cavallo, sul davanti rettilinea ed incavata nello spessore. È rotta alle caviglie de' piedi. La figura interamente nuda, gravita il peso sulla gamba destra, ma in modo visibilmente instabile, poichè la gamba sinistra piegata mollemente, sembra bilanciare il movimento delle braccia e della testa. Questa era leggermente inclinata sulla spalla destra e le braccia alzate, più la sinistra che l'altra, seguivano la mossa del capo, e le mani erano occupate ad acconciare o strizzare, o piuttosto areare, i capelli per l'acqua onde figuravano esser madidi

ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
ἐκθλίβει νοτερὸν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων (2).

È il noto, elegante motivo della Aphrodite Anadyomene che, appena sorta dalle onde marine, nata dalla spuma (3), è intenta ad un grazioso atto della toletta muliebre, come, nelle comuni abitudini della vita greca, soleva occorrere il motivo, quando una bella giovane usciva dal bagno.

E che tale motivo di genere si fosse applicato alla rappresentazione della dea nascente, ce lo dice la tradizione, sia nel registrare alcune opere d'arte, sia nel narrare le leggende che con esse si collegano (4).

Un accenno a tale reminiscenza umana è quello che ci offre il sostegno plastico della statua, costituito da un delfino che, per addentare un pesce, si è rizzato sulla sua testa e guizza ritorcendosi presso il fianco destro della figura, servendole di appoggio al manto frangiato gettatovi sopra con elegante noncuranza, onde si formano pieghe di squisita naturalezza sull'alto della coda del pesce, mentre quelle posteriori sono più rigide e monotone. Il sostegno ha in questo, come in altri casi consimili, una funzione tettonica, simbolica ed artistica: serve a consolidare la statua di marmo che, come si avverte anche dalle fratture ai piedi, è fragile ed ha bisogno di un appoggio specialmente sul fianco destro, verso il quale s'inclina la massa superiore. Il delfino ci suggerisce l'idea del mare, da cui sorge la dea, ed il manto giustifica in parte la sua nudità col richiamare alla mente altri sostegni di Veneri che scendono nel bagno o ne escono; questo espediente tettonico-artistico era divenuto un attributo comune delle Veneri nude, sicchè è inutile discutere se nel caso presente sia appropriato al soggetto (5). Piuttosto gioverà considerare, per l'apprezzamento della statua, se il sostegno materiale sia un elemento originale o un'aggiunta alla creazione artistica, se cioè esso ci costringa, come si usa dire comunemente, a farci ritenere la statua in marmo una copia da una statua in bronzo, oppure se anche in una creazione originale in marmo il sostegno sia necessario. A me pare che, essendo il sostegno una necessità tettonica, in un periodo avanzato della evoluzione artistica, non provi nulla contro l'originalità della statua. Ed inoltre

(1) Nella *Guida della Esposizione Coloniale*, il dott. Ghislanzoni ha pure dato un cenno intorno alla statua ed al suo notevole pregio archeologico ed artistico.

(2) *Anth. Gr.*, II, epigr. 15, 32.

(3) Gruppe, *Griech. Myth.*, pag. 1348, 5.

(4) Overbeck, *Schriftquellen*, 1847, segg.; Benndorf, *Ath. Mitth.*, I, 1876, pag. 50 e segg.

(5) Maviglia, *Roem. Mitth.*, 1913, pag. 73 segg.

un sostegno drappeggiato nella scultura policroma degli antichi è spe[illegible] mezzo per dar risalto all'effetto del nudo, del marmo translucido e carneo, col tono sordo, opaco che gli antichi sapevano dare nella coloritura alle stoffe scolpite (1). Possiamo qui anche immaginare un maggiore contrasto colla purezza del marmo se, com'è probabile, il delfino era lumeggiato di riflessi metallici nelle sue scaglie.

E che la statua sia un'opera originale greca, nel senso che noi siamo intesi di dare a tale apprezzamento, io sarei incline ad ammettere per la grande perizia e finezza nella esecuzione, per la vita che emana dalla modellatura, così sentita che par quasi di vedere sotto la pelle muoversi i muscoli. Si osservino specialmente le spalle ove si sente l'instabilità del movimento sottocutaneo che è dato alla figura da tutto il motivo.

Ma un esame più minuzioso potremo fare poi per renderci conto del suo stile: ora giova mantenerci nell'ambito delle considerazioni generali, ed innanzi tutto c'interessa il motivo della Anadyomene che la statua cirenea ci permette di conoscere in una redazione più pura e più grandiosa di tutti gli altri esemplari finora conosciuti (2).

Questi sono per la maggior parte, opere di piccola mole, specialmente statuette in bronzo (3) o in terracotta (4) e ripetono il motivo con qualche variante, siccome è costume dell'arte industriale: ora è il vestito che copre, poco logicamente in vero, la parte inferiore del corpo (5), spesso è aggiunta una stephane, talvolta uno specchio (6) interrompe il movimento consono delle braccia e determina meglio il soggetto di genere della toletta, invece dell'originale che è quello della nascita di Venere e dello spremersi i capelli bagnati dall'onda materna.

In generale tali statuette appartengono all'epoca ellenistica e romana e variano il motivo della figura che ora insiste sulla gamba sinistra, or, più raramente sulla destra (7). Assai più raro è il tipo statuario, rappresentato fino a poco fa da pochissimi esemplari, cui tre se ne sono aggiunti soltanto in questi ultimi due anni. Di repliche certe, di proporzioni circa della grandezza del vero, io non conosco che due altre statue ed un torso (8) cui si aggiungono alcune statuette ed una semifigura in marmo. Degli esemplari di piccola mole esamineremo solo qualcuno più importante. Le principali statue sono:

a) la statua Colonna (9) a. 1,80;

b) la statua acefala del Museo Naz. Rom. (chiostro, ala I, n. 42) proveniente dal Mitreo delle Terme di Caracalla (10) a. 1,81 senza cm. 7 di base;

(1) Cfr. per l'Hermes di Prassitele, Treu, *Olympia*, III, *Bildw. in Stein* etc. p. [illegible]; Collignon, *La polychromie dans la sculpture grecque*, Paris, 1898.

(2) Stephani, *Comptes-rendus* 1870-71, pag. 79, 128 e segg.; 1873, p. [illegible]; R[illegible] *Myth. Lex.* I, 417; Gruppe, *Griech. Myth.*, p. 1374; Bernoulli, *Aphrodite*, p. [illegible] 245 [illegible] Reinach, I, 332; Reinach, *Rép.* II, 339 segg.; III, 105 segg., Suppl. 256, IV, 205.

(3) Reinach, *Rép.*, II, 339 segg.; De Ridder, *Bronzes [illegible]* [illegible]

(4) Winter, *Terrakotten*, I, p. 208 segg.

(5) Reinach, II, 339; 344, 9, 10; III, 104, 1, 9.

(6) P. e. Reinach, III, 105, 8, 106, 6.

(7) P. e. Reinach, II, 343, 4; III, 106, 8; IV, 205, 6.

(8) È dubbio se debbansi ascrivere alla stessa categ[illegible] magazzino) Clarac-Rein., 327, 4; quello Torlonia, n. 107; cfr. *Einzelaufn.*, Testo V, p. 42; Clarac-Rein., 334, 5; Pamphily, 337, 7.

(9) Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, n. 1144, Reinach, [illegible]

(10) Ghislanzoni, *Notizie di scavi*, 1912, pag. 324, fig.

c) torso di statua grande al vero, proveniente da Leptis Magna, nel Museo di Homs (1);

d) statuetta $^1|_3$ del vero (a. 0,63) della collezione Pringsheim a Monaco di Baviera (2);

e) statuetta del Museo di Berlino, da Creta (3) (a. 0,59);

f) semistatuetta Perrod (4) ora a Parigi (5).

Tutti questi esemplari non differiscono soltanto per le dimensioni e per lo stile; ma non può dirsi neanche che risalgano allo stesso originale, sebbene riproducano lo stesso soggetto. La statua delle Terme di Caracalla è identica a quella Colonna; anche il sostegno del delfino è uguale e le misure corrispondono. Sono entrambe di fattura romana molto scadente (6). La statuetta Pringsheim si avvicina molto a questo tipo, sì da potersi ritenere ispirata dallo stesso originale. Il motivo è uguale nell'impianto; tutte tre poggiano sulla gamba sinistra, presso la quale è il delfino nelle due statue, sostituito nella statuetta da un amorino con la conchiglia. Differisce anche la statuetta per la mossa della mano destra, più avvicinata al capo; quasi a comprimere contro di esso i capelli, mentre le altre hanno la destra più discosta, sostenente quasi come un festone una massa di capelli pendenti all'ingiù sul davanti della figura (7). La statuetta Pringsheim ha invece i capelli gettati dietro le spalle. La mossa delle figure è assai più rigida, quasi verticale nelle due maggiori, più flessuosa nella piccola, il cui corpo serpeggiante ha proporzioni più svelte, anzi esageratamente allungate, in specie tra il piccolo e stretto torace e il pube. Però tali forme del torso che nella Venere di Monaco sono rese in caricatura, esistono in germe nelle due altre; e solo nella testa assai graziosa questa supera l'esemplare Colonna. È da notare che nel profilo del cranio di questa l'Amelung ritrova i caratteri policletei.

Questi confronti permettono di ritenere che nonostante le differenze, anche l'Afrodite Pringsheim provenga dallo stesso tipo di statua originale.

La statuetta di Berlino, rinvenuta a Creta, può ritenersi una variazione dello stesso tipo per il vestito che ne ricopre le gambe. Il sostegno è anche qui un delfino (che divora un polpo). Le mosse delle mani e l'acconciatura della testa corrispondono alla replica monacense.

La famosa statuetta Perrod riproduce pure lo stesso motivo, ma con notevoli varianti nella mossa delle mani e si distacca dalle precedenti per le caratteristiche dello stile e pel pregio assai superiore della esecuzione. Tali qualità le dettero una fama esagerata e risuonano ancora nelle nostre orecchie gli

(1) Calco all'Esposizione Col. di Genova, v. *Guida.*

(2) Bulle, *D. schoene Mensch.* (in Hirt's *Der stil. I. Altertum*), tav. 153, pag. 331; Furtwaengler, *Aphr.*, tav. 2.

(3) *Kat. Berliner Sculpt*, n. 18; Stephani, *C. R.*, 1870-71, pag. 79 segg. e 1873, pag. 7.

(4) Perrot, *Mon. Piot*, XIII, 1906, tav. 10, pag. 117 segg.; Springer-Ricci[2], fig. 543-a; Reinach, *Repert.*, IV, 205, 4.

(5) Tralascio dal parlare della statuetta policroma di Pompei, *Not. Sc.*, 1899, pag. 207; Furtwaengler, o. c., tav. 3, pag. 5; *Guida Richter*, 1872, 1873; e di altre, più o meno variate di motivo e di stile. Altre notevoli cfr. Reinach, *Revue Arch.*, 1903, I, pag. 233 e 388 segg., tav. VI (A. Spink) e tav. V (A. Stuart-Welles). Lo stesso soggetto in gemme: Furtwaengler, *Gemmen*, tavv. 43, 46, 47, 65, 68; in monete, p. e., Head, *Types*, pag. 370 (Methana).

(6) Forse è un'altra replica il torso già Borghese, Reinach, *Rep.* III, 113, 10.

(7) In entrambe le statue l'estremità dei capelli sono assicurate alla mammella destra ed al braccio sin. con puntelli. Un simile puntello è sul braccio sin. della statua di Cirene.



Aphrodite di Cirene.



Aphrodite di Cirene.

mini che i giornali quotidiani le innalzarono (1) e le voci di ammirazione degli artisti, allorchè la statuetta fu portata a Roma da Parigi ed offerta in vendita, per un prezzo favoloso, allo Stato. Se ne dovette occupare il Consiglio Superiore delle Antichità nella tornata del 17 gennaio 1913 e la Direzione dei Servizi Archeologici alle Colonie, che entrambi ne sconsigliarono l'acquisto. Il tempo ci ha dato ragione colla scoperta della Venere di Cirene. La storia della statuetta è la seguente. Rinvenuta da un arabo ad 'Ain Selmani presso Bengasi, fu acquistata dal medico Dr. Perrod, nel 1902, e portata a Torino, nel [illegible], passò poi a Parigi nelle mani del pittore Chessa, la cui vedova l'ha recentemente venduta, dicono, alle collezioni dello Stato Francese.

La graziosa statuetta, di un marmo cristallino trasparente, è un oggettino prezioso da gabinetto, di una fattura morbida, di quello stile che i francesi chiamano *[illegible]* e che sembra proprio dell'arte alessandrina (2).

Nella testa dal volto allungato, dalla espressione languida e sensuale si è voluta trovare una influenza prassitelica che è però poco sensibile, e ciò per una certa analogia, più di fattura che di stile, con la testa Leconsfield dal Furtwaengler (3) annoverata nella cerchia prassitelica. È probabile invece che qui trattisi solamente di quella eredità di forme prassiteliche di cui si possono seguir le tracce lungamente nell'arte ellenistica (4).

Per la storia del tipo statuario, questo esemplare ci dimostra, come la grande quantità di bronzetti e terrecotte, quanto il soggetto fosse amato nel l'epoca ellenistica e come, specialmente nell'Africa settentrionale (5) l'abbiano diffuso le botteghe di Alessandria (6).

Il torso di Leptis, fra gli esemplari citati, è l'unico che abbia comune colla statua di Cirene il motivo rovesciato: la figura piantava sulla gamba destra e colla parte superiore del corpo s'inchinava leggermente sul fianco destro. Nonostante lo stato poco buono della conservazione, la scultura si dimostra non spregevole, quantunque assai inferiore a quella della cirenea con forme anatomiche, direi così, modernizzate, forse « romanizzate ». L'unico dato importante che possiamo trarne è l'esistenza di altri esemplari che ripetevano la figura insistente sul piede destro (7).

(1) A. Calza, *Giornale d'Italia*, 31 gennaio 1913.

(2) Amelung, *Bull. Com.*, 1897, pag. 110.

(3) *Meisterwerke*, pag. 343, tav. XVII.

(4) Collignon, *Scopas et Praxitèle*, pag. 102 segg.

(5) A. Anadyomene della Cirenaica insistente però sulla gamba sin. Winter, *Typen* 208, 6, senza alcun sostegno. Es. di Tripoli, Reinach, *Rep.*, III, 105, 10, *Cat. Sculpture*, [illegible] 197; Cairo, Rein., III, 256; Alessandria, *ivi*, IV, 225, 4.

(6) La statuetta Perrod, tagliata netta orizzontalmente, presenta per ciò una particolarità tettonica non facile a spiegare. Si confrontino i busti della Cirenaica pubblicati in *Jahreshefte*, vol. I, pag. 18, ed una simile statuetta del Cairo, di cui debbo la fotografia all'Ame[illegible] varie ipotesi sono: 1. (Perrot) copia limitata alla sola parte emergente dall'acqua nel quadro d'Apelle 2. Figura di fontana, emergente dal pelo dell'acqua; ma l'acqua è trasparente! 3. Afrodite nella conchiglia, cfr. *Arch. Zeit.*, 1875, tav. 6-7; *Roem. Mitth.*, VII, 13, 4. La mia congettura è che fosse inserita in una parte inferiore vestita di altro materiale, metallo o pietre preziose o colorate. Cfr. sopra, es. *e* e nota 13 esemplari vestiti.

(7) Cfr. statuette cit. a nota 5, pag. 3. Anche un piccolo torso del Museo di Candia [illegible] questo motivo. È di marmo pario, a. m. 0,60 e di forme molto severe ed è forse una [illegible] della statua di Cirene.

Questa duplicità di motivo e la preponderanza delle repliche di piccola mole, oltre alla grande celebrità di un'opera antica di tale soggetto, hanno fatto ritenere per lungo tempo che la Aphrodite Anadyomene fosse, secondo un costume assai frequente nel periodo ellenistico, una traduzione plastica della Venere di Apelle cotanto decantata (1).

Senonchè, in questi ultimi anni, archeologi dotati di occhio artistico assai raffinato, hanno intuito, prima che il repertorio delle statue si accrescesse, che vi dovevano esser dei precedenti scultorii pel quadro di Apelle. Il Furtwaengler (2) supponeva che tra le pitture di Apelle e le statuette di carattere industriale ci fosse stata un'opera di scultura.

Il Sieveking (3), che risaliva ancora più indietro e il Bulle (4) raggruppando insieme altre opere che illustrano la storia del problema, dimostrano come la rappresentazione della figura muliebre nuda sia stata tentata prima di Prassitele e la Venere Pringsheim abbia de' precedenti nell'arte del IV e del V secolo. E tale punto di vista ho sostenuto anch'io a proposito della Afrodite di Bengasi e nella scuola e in seno al Consiglio Superiore.

In questo consiste il principale pregio della nuova statua di Cirene, nel chiarire cioè un punto oscuro nella storia dello sviluppo artistico greco, nel confermare l'idea della anteriorità o per lo meno della contemporaneità del tipo plastico di fronte a quello pittorico (5).

La statua di Cirene è un'opera di scultura di pregio artistico non comune e non è una ripetizione pura e semplice del motivo più noto dell'Anadyomene. Basterebbe questo per escludere che possa esser un'opera eclettica o di mera intenzione ellenistica. Non è un motivo pittorico; ma un motivo per natura sua essenzialmente plastico, di un ritmo anzi proprio dell'arte plastica che non avrebbe una pari efficacia nella pittura.

Giova esaminare un po' più da vicino le qualità di una così insigne opera d'arte. La statua rappresenta la dea della bellezza nel suo primo rivelarsi ai mortali e perciò l'artista ha scelto un modello ed ha studiato forme anatomiche le quali sopra uno schema tradizionale, fondono armonicamente il reale e l'ideale. È una donna giovane, di sviluppo rigoglioso, di statura procera, ben piantata sulle alte gambe e i piedi grandi, con un petto pieno, ma sostenuto, dalle mammelle divergenti, una vita robusta, le anche svelte, il ventre asciutto e distinto nelle masse (6). In specie la modellatura della parte posteriore è singolarmente ammirevole.

Nelle spalle vi sono alcuni piccoli movimenti di muscoli, una quantità di particolari e di dolci passaggi di rilievi e di infossature che rivelano una perizia ed una notevole efficacia di espressione plastica, cose tutte che difficilmente si ritrovano in un'opera che non sia originale (7).

(1) Deonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, I, pag. 321 seg. e nota 4. V. anche Six, *Arch. Stud.*, pag. 177 segg.; Klein, *Kunstgesch.*, III, pag. 10, e nota seg.

(2) *Aphrodite Diadumene* in Helbing's *Monatsbericht ueber bild. Kunst u. Kunsthandel*, I, pag. 177 segg.

(3) Sieveking, *Griech. Bronzestatuette e. nackten Maedchens im Muenchener Antiquarium*, in *Muench. Jahrb.*, V, 1910, pag. 1 segg.

(4) *Schöne Mensch*, pag. 331, tav. 153.

(5) V. mia opin. svolta in *Giorn. d'Italia*, 23. 5. 14.

(6) Nota la linea fortemente segnata fra il ventre e il pube, lungo l'orlo inferiore degli obliqui.

(7) Kollmann, *Plast. Anatomie*[2] passim.

Ancora maggiore è la bellezza dei glutei che mostrano tutta la severa forma delle statue classiche e non dell'ellenismo o decadenti o modernizzate dai copisti. Altre statue illustrano il concetto: nè la c. d. Kallipygos di Napoli (1) che pure è stata ritenuta severa nelle forme (2), nè l'altra supposta « Kallipygos » di Siracusa, la Venere Landolina (3) possono reggere al confronto.

In generale la statua di Cirene fa l'impressione di un'opera ancora molto severa. Ciò è dovuto in parte al ritmo, su cui fra breve torneremo, in parte alle forme anatomiche. Basta notare la singolare forma delle mammelle; tutta la parte del torso fra queste e il pube è ancora molto mascolina, le anche hanno una curva assai moderata, tutta la muscolatura è solida e le masse sono nettamente distinte, i piedi toccano completamente il suolo. Messa a riscontro con le celebri Afroditi del IV sec., la Cnidia di Prassitele (4) e l'Afrodite di Corinto (5) prototipo della Venere di Milo, si avvicina molto di più a questa che a quella; mi pare che, nonostante la mancanza della testa (6) elemento di grande peso pel giudizio, si può escludere che nella nostra statua siano elementi di stile prassitelici. Meno sensuale, più nobile della Cnidia, la dea trionfa della sua pura e sana bellezza. L'ideale del corpo muliebre secondo Prassitele è più umano e per la prima volta le forme perdono le ultime reminiscenze di tratti mascolini: sull'Afrodite di Prassitele si modellano tutte le Veneri ellenistiche e romane. Nel motivo poi della figura sono evidenti le reminiscenze dell'arte composta, corretta, quasi accademica del V sec. Voglio accennare alle analogie, già da altri notate, che il motivo, specialmente nelle statue insistenti sulla gamba destra, ha con quello della Venere Esquilina (7), e con quello del Diadumeno di Policleto (8).

Il ritmo chiastico ed il bilanciarsi delle parti del corpo son proprio nel senso delle opere policletee; la struttura, l'anatomia conserva molte tracce dell'arte del V sec. (9), mentre le proporzioni slanciate e la modellatura del corpo sono caratteristiche del IV sec. (10).

L'Amelung, nell'esaminare la statua Colonna, pensa ad un originale in bronzo che, secondo lui, potrebbe essere l'Afrodite di Olimpia, opera di Kleon (11), uno degli epigoni di Policleto (12).

(1) *Guida Richter*, 314; ARNDT-BRUNN BRUCKMANN, *Denkm.* 578.

(2) STRATZ, *Darst. d. menschl. Koerpers*, pag. 98 seg.

(3) *Einzelaufn.*, 758 (HAUSER); FRIEDERICHS-WOLTERS, *Bausteine*, n. 1469.

(4) KLEIN, *Praxiteles*, pag. 251 segg; BULLE, *Sch. Mensch*, tav. 155.

(5) FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, pag. 609 segg.; *Masterpieces*, pag. 395 segg.; KLEIN, *Kunstgesch.* III, pag. 267 segg.; ARNDT-BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.* tav. 593; HELBIG, *Führer*³, 1918 es. Albani; GRUPPE, *Kunstmyth.*, III, pag. 1371.

(6) Il Dr. Ghislanzoni si accinge appunto ora a scavi diretti a recuperare, se è possibile, le parti mancanti là dove la statua era caduta; e fa sperare nella riuscita un piccolo frammento rinvenuto insieme alla statua, un pezzo di pollice con capelli attaccati.

(7) HELBIG, *Führer*³, 969.

(8) LANGE, *Darst. d. Mensch.* pag. 222; Intermediaria è la statuetta [illegible] *Mensch im Altertum*, pag. 328, fig. 80 *a* e *b*; DE RIDDER, *Bronzes*, IV, [illegible] 209, cfr. 207, 5; SIEVEKING, *Münch. Jahrb.*, 1910, fig. 4. Se anche queste come nella A. Nelidow di Cizico (FURTWAENGLER, *Aphr.*, tav. 1) sono « pasticci eclettici » come qualcuno crede, v'è, in fondo, una concezione originale classica, di cui il torsetto di Candia parrebbe un indizio.

(9) Similmente si notano nel torso di Candia.

(10) Cfr. Torso di Afrodite del Museo di Napoli; *Guida Richter*, n. 294.

(11) PAUS, V, 17, 3.

(12) V. però sopra pag. 3.

Ed a tal punto si presentano due ipotesi possibili per determinare il posto che compete alla Afrodite di Cirene nella storia dell'arte greca. O è un'opera ellenistica fatta sopra un modello classico, una riduzione o una ripresa d'un motivo del V-IV sec., tradotto nello stile e pel gusto dei tempi, secondo un indirizzo artistico ben noto in quell'epoca, di cui la Venere di Milo è il più noto esempio (a Cirene stessa le altre statue rinvenute in questi ultimi mesi sembrano per la maggior parte dovute ad una tale rinascita di tipi del V sec. in epoca ellenistica), o è un'opera di una scuola che anche in tempi assai vicini al periodo che noi siam soliti chiamare l'Ellenismo, conservava, di fronte a novatori originali, una tradizione più rigida e scolastica.

Dalle premesse si comprende che io preferisco la seconda ipotesi ed anche in ciò io mi trovo la via spianata da un'idea del Furtwaengler (1) che poco fondata allora, a proposito della Afrodite di Monaco, diviene molto più attendibile adesso, nonostante che la figura dell'artista che ho in mente sia tuttora, per la storia dell'arte, molto incerta ed evanescente.

Dello stile di questo artista gli archeologi, polemizzando, si sono fatti i concetti più disparati, anzi opposti (2), seguendo nella tradizione letteraria sull'arte sua ora il criterio delle proporzioni, ora quello della relazione di scuola, ma mentre il primo, senza alcun riferimento ad opera conosciuta, non è sufficiente a determinare la figura dell'artista, il secondo ci basta per raggrupparlo fra quelli che i tedeschi chiamano i « tardi policletei » distinti da Prassitele, Scopa, Lisippo e gli altri contemporanei di fisonomia meglio determinata.

Il lettore avrà già indovinato il nome di Euphranor di Corinto, il dotto pittore e scultore del IV secolo il quale si atteneva appunto alle tradizioni policletee. Anche se non si può fare con sicurezza questo nome, c'è un gruppo di opere che rivelano la esistenza di una spiccata personalità con tali qualità di artista (3).

Ma per potersi con sicurezza fondare sopra una simile congettura, occorrerebbe un esame più minuto e coscienzioso che pel momento non abbiamo l'agio di fare; e forse un tale studio non potrà condurre a risultati soddisfacenti, se non si ricupera la testa della statua.

LUCIO MARIANI.

(1) FURTWAENGLER, *Aphrodite Diadumene u. anadyomene* in *Monatsbericht f. bild. K.*, 1901, pag. 177 segg.

(2) DEONNA, *Archeologie*, I, pag. 373.

(3) AMELUNG, a BB 593, *Ausonia*, 1909, pag. 133.



Testa di Pallade rinvenuta a Cirene (tipo del IV sec. a. C.).

IL PALAZZO DEI TRIBUNALI DEL BRAMANTE IN UN DISEGNO DI FRA GIOCONDO.



IN un recentissimo articolo (1) Domenico Gnoli ha raccolto accuratamente ed ha genialmente illustrato il materiale di disegni e di testimonianze relativi a quel grandioso palazzo di S. Biagio della Pagnotta che, per ordine di Giulio II, Bramante cominciò a costruire sulla nuova via Giulia per farne la sede dei tribunali di Roma. Chiudendo tale importantissimo studio, il Gnoli esprime l'augurio che possa rappresentare il punto di partenza di nuove ricerche per meglio determinare il tipo ideato per l'opera insigne, che, nel campo dell'architettura civile, avrebbe dovuto essere la massima manifestazione di Bramante in Roma.

Appunto muovendo da questa base, a me sembra di poter forse portare un piccolo contributo a tale cognizione col riconoscere in un disegno architettonico, pur inesatto ed incompleto, le linee del prospetto della fabbrica di S. Biagio, quel prospetto di cui solo ci restano — ruderi imponenti — gli avanzi di alcuni tratti del potente bugnato della zona basamentale.

Il disegno si conserva nella collezione architettonica della Galleria degli Uffizi, ed è ivi distinto col n. 1537 recto (2). Esso fa parte di quel Libro di disegni che il Geymüller ha assegnato a Fra Giocondo (3) e che ora appare completato ed ordinato nella grande pubblicazione di Alfonso Bartoli (4); al quale debbo di aver richiamata la mia attenzione sulle opere del Rinascimento riprodotte nella collezione suddetta intercalate ai rilievi ed agli studi di antichi monumenti.

Non è inutile soffermarci un poco sulla data da attribuire al Libro dei disegni di fra Giocondo. Il Geymüller lo suppone degli ultimi anni della vita dell'artista, ed il Bartoli conferma in massima tale opinione, meglio precisandola: egli ritiene infatti che i rilievi originali siano stati eseguiti in vario tempo, ma che il loro completamento, la loro raccolta, la loro copia dal taccuino dei bozzetti sul Libro siano appunto stati compiuti nel periodo del 1514 e del 1515

(1) D. Gnoli, *Il palazzo di Giustizia di Bramante* in [illegible]

(2) Cf. N. Ferri, *Indice ecc.*, p. 162, 166.

(3) H. de Geymüller, *Cento disegni di fra Giocondo* [illegible]

(4) A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei* [illegible] Bontempelli, 1914.

in cui fra Giocondo, succeduto al Bramante nella direzione di S. Pietro, rimase quasi in permanenza in Roma. In questo lavoro di disegno, relativamente accurato, riprodotto dai suoi rilievi precedenti, l'architetto ha ogni tanto intercalato bozzetti rapidamente delineati relativi e costruzioni a lui contemporanee:

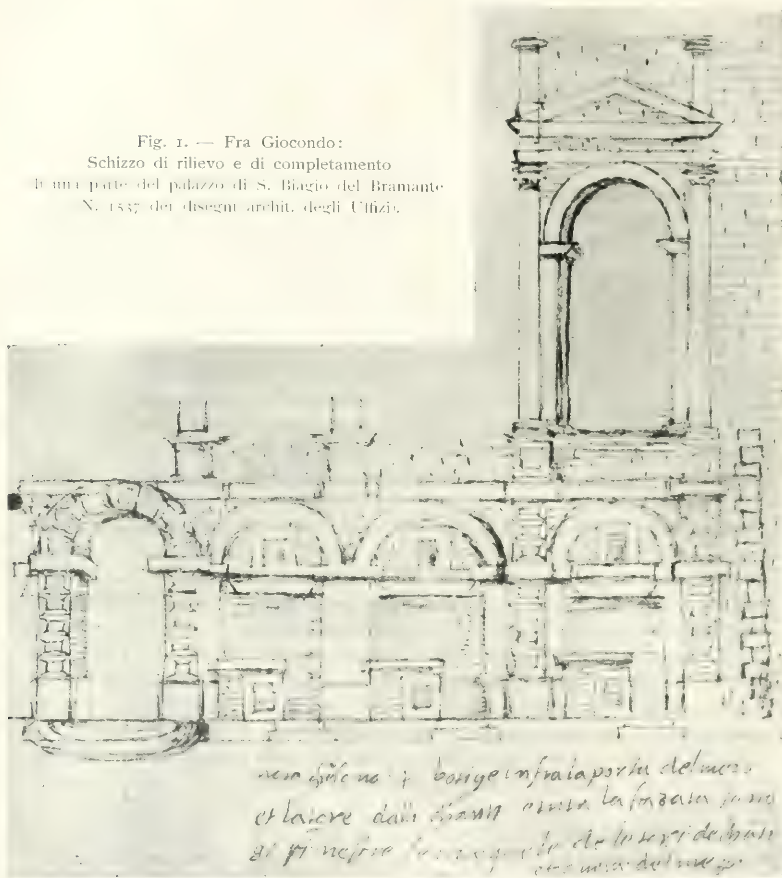


Fig. 1. — Fra Giocondo:
Schizzo di rilievo e di completamento
di una parte del palazzo di S. Biagio del Bramante
N. 1537 dei disegni archit. degli Uffizi.

così le stalle di Agostino Chigi, il palazzetto dei Colocci, e vari elementi della fabbrica di S. Pietro; così appunto il disegno schematico di cui ora ci occupiamo.

Nella tavola 1537 che lo contiene (1), avente dimensioni di cm. 42,6 × 29, tale disegno è associato ad un altro di una grande costruzione antica, in cui il Bartoli giustamente riconosce le taberne del Foro di Cesare; la fig. 1 qui

(1) È riprodotta a tav. XXVII del lavoro citato del Bartoli.

annessa riproduce della tavola il solo schizzo che a noi ora interessa, disegno rapido ed incompleto della facciata di un grande edificio del Rinascimento, delineata nella sola metà di destra e nella sola zona basamentale, eccetto che nella torre d'angolo, proseguita fino in alto. Un'annotazione sottostante avverte inoltre che il disegno è tutto sbagliato per quanto riguarda il numero degli spazi, riprodotti in numero minore di quello effettivo: « *nota che sono 4 botige*

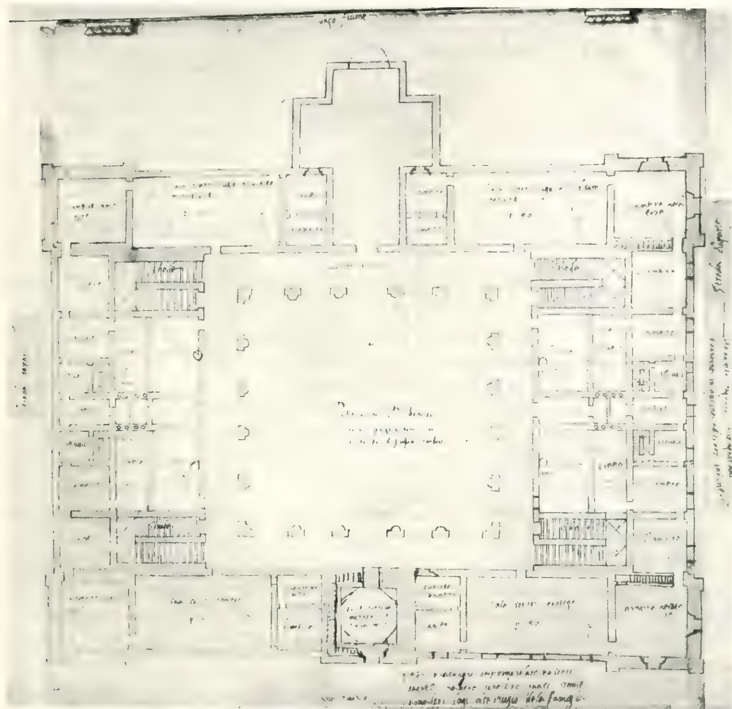


Fig. 2. — Pianta del palazzo di S. Biagio in Roma (N. 136 dei disegni archit. degli Uffizi).

intra la porta del mezo et la tore dalli chanti, e tuta la fazata sono 8 [illegible] *quele de le tori de cha[n]ti et quela del mezo* ». Ed è questa iscrizione che rettificando il disegno, il quale altrimenti nulla avrebbe di comune con la mole del palazzo di S. Biagio, ci permette con attendibilità di stabilirne l'attribuzione.

Non vi ha dubbio che si tratti d'un edificio romano. Se non fosse sufficiente la considerazione che tutto il Libro di fra Giocondo si riferisce, senza eccezioni, a monumenti di Roma, basterebbe a dimostrarlo la osservazione del tipo stilistico, sovratutto quello delle botteghe (le *botige* dell'iscrizione) ricavate nella zona basamentale. A Roma soltanto, quasi a sopravvivenza delle antiche *tabernae*, o — ragione più positiva — in rispondenza [illegible] piccolo commercio, si sono avute sulle vie principali grandi palazzi pubblici e

privati muniti di botteghe: tra i primi esempio massimo appunto il palazzo *Juliano* dei Tribunali; tra i secondi i palazzi Alberini, Niccolini, Caffarelli, Caprini, Maccarani, d'Aquila, ecc. (1).

L'edificio romano a cui il disegno si riferisce doveva essere effettivamente cominciato a costruire, come lo dimostrano i dati concreti della nota; e sembrerebbe anche, dalla incompletezza del disegno, che non fosse finito. Era una fabbrica di massa grandiosa, avente torri laterali (le « tori de chanti », con botteghe nel piano terreno, con 11 finestre sulla fronte, chè tante risultano aggiungendo alle 8 intermedie quella di mezzo e le due delle torri. Tutti questi dati concordano completamente con il palazzo di S. Biagio, e specialmente per la disposizione, forse unica, delle torri, sembra non possa essere coincidenza fortuita; essa appare in tutta evidenza dal confronto con i dati della pianta del primo piano del palazzo suddetto (fig. 2), sul commento della quale non occorre molto indugiarsi ora, poichè è stato fatto dal Gnoli, illustrando la riproduzione datane nell'articolo citato (2).

In molti elementi, certo, una piena rispondenza coi ruderi attuali non c'è: mancano i sedili esterni; la porta di mezzo non appare, come era di fatto, contenuta in un grande avancorpo, largo circa quanto i due laterali; il bugnato, mal disegnato in alcuni pilastri ed accennato nella pseudo-prospettiva del fianco, ha carattere ben diverso da quello della rude massa di rustiche bozze ricorrenti che danno aspetto veramente gigantesco agli avanzi di via Giulia. Ma per chi conosce con quanta poca fedeltà gli architetti del Rinascimento riproducessero bene spesso le fabbriche che intendevano rilevare, e specialmente quelle del loro tempo, sostituendo col proprio individuale senso d'arte e completando con la fantasia le linee che non ricordavano o che non erano di loro genio, non parrà strana questa scarsa somiglianza nei particolari architettonici tra il disegno ed il vero e non tale da revocare in dubbio l'attribuzione dimostrata da tante prove.

Ma qui si presenta allora una domanda: quale parte del disegno potrà ritenersi attendibile e riuscire utile ai nostri studi? Quale parte cioè potrà rappresentare traduzione, sia pur grossolana, del concetto originario del Bramante per la facciata del palazzo di S. Biagio, quale invece sarà invenzione di fra Giocondo?

Alla domanda non è certo possibile rispondere in modo assoluto, ma con induzioni in cui un'ipotesi relativa al secondo architetto si unisce ad un esame

(1) Cf. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, IV ed., Stuttgart, 1904, pag. 205.

(2) Loc. cit., fig. 3, pag. 571. Nella pianta, oltre la iscrizione principale di mano di Antonio da Sangallo (il quale raccogliendo ed ordinando il materiale dello studio del Bramante, ha segnato, in questo caso come in altri, l'oggetto dei disegni) ve ne sono altre, molto interessanti, di mano del disegnatore, di cui è opportuno trascrivere le principali, di non facile lettura. In basso: « questo è il disengno del primo sollaro e disopra da questo nadeta *(v'era)* un altro quasi simile hon altri lagi [*con altri alloggi?*] al servigio dela famiglia »; nel fianco a destra, con riferimento a talune scale interne: « ischalete he vengnirano di hantina in hucina e disopra in tinello »; nelle stanze della fronte: « hamera ne la tore », « sala sopra le botege », « hamera » e « guardacamera », « tore sopra la intrata co il campanile »; nel portico del cortile « porticho di sopra ». La prima di queste iscrizioni sembra indicare, diversamente da quanto interpreta il Gnoli, che due dovessero essere i piani importanti destinati agli uffizi, e che sopra detti due piani « quasi simili », si avessero negli ammezzati o nei sottotetti gli alloggi pei famigliari; l'indicazione « porticho di sopra » sembra accennare ad un triplo ordine di porticati sulla grande corte.

relativo al primo. L'ipotesi è questa: fra Giocondo, succedendo al Bramante nella fabbrica di S. Pietro, probabilmente dovette avere in animo di proseguire l'opera pur nelle altre grandi opere pubbliche da questi iniziate, e quindi anche nella costruzione della fabbrica di via Giulia, sospesa poco tempo prima, alla morte di Giulio II, che di un anno aveva preceduto quella del Bramante. Il bozzetto di cui ora ci occupiamo, che, come si è detto, ha appunto per data attendibile quella degli ultimi due anni della vita di fra Giocondo, cioè il 1514 od il 1515, esprimerebbe tale aspirazione e rappresenterebbe un primo studio di preparazione di un progetto di completamento: il quale partendo dalle linee generali bramantesche, che all'artista dovevano essere note, v'inquadrava elementi di compos zione propria. Tra questi le grandi arcate, come di enormi loggiati, nel piano superiore, il tipo dell'ordine corinzio, il timpano e l'attico con cui terminavano le due torri.

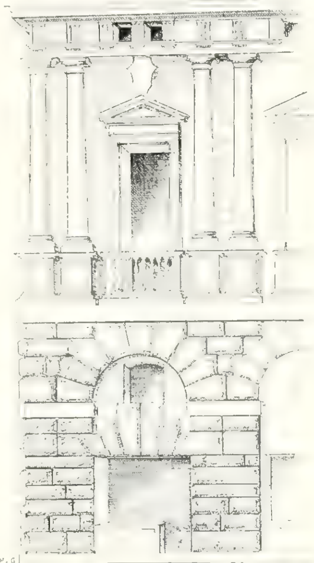


Fig. 3.
Angolo del palazzo detto di Raffaello
(Da una stampa del Lafreri).

I concetti stilistici che si desumono dall'opera del Bramante si riannodano ad un edificio notevolissimo, l'unico completo edificio importante di destinazione civile che del grande architetto si conosca, cioè il palazzo detto di Raffaello, in Borgo. Il passo, alquanto dubbio, del Vasari che ad esso si riferisce (1) è stato ben chiarito dal Geymüller (2) con la testimonianza di Marco Antonio Michiel, nel senso di ritenere l'edificio come opera completa di Bramante; non è invece chiusa la discussione su quanto riguarda la sua posizione e le sue vicende, chè il Gnoli (3) lo ha identificato col palazzo su piazza Scossacavalli costruito pei Caprini di Viterbo e passati nel 1517 in proprietà di Raffaello, poi, nel 1580 circa, completamente trasformato ed incorporato nel palazzo dei Convertendi, mentre l'Hofmann ha recentemente combattuto tale ipotesi (4), escludendo che il palazzo Bramante-Raffaello, come egli lo chiama, sia tutt'uno con la casa Caprini-Stufa, che fu l'ultima abitazione di Raffaello e ponendo il primo in uno degli isolati prospicienti nella Platea di S. Pietro, demoliti al l'inizio del sec. XVII. Comunque sia ed in qualunque modo abbia la fabbrica subìto trasformazione o distruzione, il preciso ricordo ce ne rimane in vari disegni, tra cui uno interessantissimo del Palladio (5), ed in una stampa del

(1) Vasari, ed. Milanesi, IV, p. 160: « Fece fare in Borgo il pa... da Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella ed invenzione nuova nel fare le cose gettate ».

(2) Cf. Geymüller, *Les projets primitifs, etc.*, pp. ...

(3) Gnoli, *Nuovo accesso, ecc.*, in *Archivio storico* ...

(4) Cf. Hofmann, *Raphael als Architekt*, Vol. II ...

(5) Id., *id.*, tav. LII.

Lafreri (1), da cui è tratto il parziale disegno della fig. 3. Appare da essa il tipo della grandiosa zona basamentale a robuste bugne, irregolari per altezze di strati e per disposizioni di giunti, proprio come al palazzo di S. Biagio. Questa zona basamentale comprende botteghe e mezzanini sovrastanti, le prime sormontate da piattabanda, i secondi da arcone a tutto sesto che forma sordino al vano inferiore, e la disposizione è analoga a quella schematicamente indicata nel disegno di fra Giocondo, come sono analoghe quelle delle due fascie orizzontali, una intermedia, l'altra superiore alla zona basamentale. Al disopra di questa, un grande ordine architettonico dorico, che sostiene, con semi-colonne formanti binato, la cornice di coronamento e racchiude le finestre del primo piano; ed il disegno di fra Giocondo pel palazzo di S. Biagio ha appunto il grande ordine architettonico proporzionato allo sviluppo della zona basamentale che lo sorregge. E certo questa dovette essere l'intenzione del Bramante. Alla straordinaria ampiezza delle sale, alcune delle quali misurano palmi 80 × 46, alla sovrapposizione di due piani elevati, all'incirca uguali tra loro (senza contare le suddivisioni ed i piani ammezzati che in alcune zone dovevano sussistere) doveva corrispondere un'altezza considerevole; la quale ampiezza di dimensioni verticali permetteva all'artista di svolgere in ben maggiori proporzioni un motivo analogo a quello della zona superiore del palazzo Caprini, applicato però a racchiudere due ordini di finestre; e forse tal soluzione non doveva essere dissimile da quelle che molto più tardi Michelangelo applicò nel palazzo Senatorio in Roma, o il Palladio nei suoi palazzi di Vicenza.

Ma qui si sta in pieno campo d'ipotesi, che, per questa parte, il disegno di fra Giocondo non permette di autenticare validamente. Esso, in riassunto, ci porta nella concordanza coi motivi del palazzo Caprini, questi pochi elementi attendibili per stabilire in qualche modo il tipo del palazzo dei Tribunali: la conformazione dei vani di botteghe è delle finestre dei mezzanini con essi collegate; la disposizione delle fascie orizzontali intermedie; l'esistenza, in generale, di un ordine architettonico che inquadrava la facciata nella parte superiore. Il resto è fantasia o nuova composizione (2).

Il saggio di restituzione della fig. 4, che si riferisce all' avancorpo di destra, dà forma concreta a questi concetti. Ivi è indicato a tutto effetto la parte che o per essere ancora in posto (i sedili ed il primo ordine di bugne) o per la corrispondenza con gli elementi ricorrenti negli altri ruderi, può essere sicuramente delineata (3). La parte superiore segnata a semplice contorno è ipotetica e giunge fino al davanzale del piano superiore, oltre la qual linea ogni supposizione che volesse dare espressione esatta ai concetti generici poc'anzi esposti, rientrerebbe piuttosto nei restauri d'immaginazione.

(1) Cf. HOFMANN, *loc. cit.*, Vol. II, tav. LIII; Vol. III (Leipzig, 1911), tav. III e IV; Vedi anche GEYMÜLLER, *Raffaello Sanzio studiato come Architetto*, Milano, 1884, fig. 24. La data della stampa del Lafreri è del 1549.

(2) Come giustamente ha notato il Gnoli (art. cit., pag. 573) nessun elemento attendibile, se non per la massa generale, può portarci la rappresentazione contenuta nella moneta di Giulio II che si riferisce al palazzo dei Tribunali. Di essa, oltre alla riproduzione inesatta data dal Bonanni, può vedersene una in fototipia nel RODOCANACHI, *Rome au temps de Jules II*, Paris, 1912, p. 48.

(3) È stata esclusa la cornice che trovasi nella parte più conservata dei ruderi e che, a prima vista, sembrerebbe una cornice d'imposta; essa infatti è risultata all'osservazione elemento aggiunto sia per la posizione in cui si trova, non ricorrente con le bugne, sia per il materiale di cui consta, cioè mattoni e stucco.

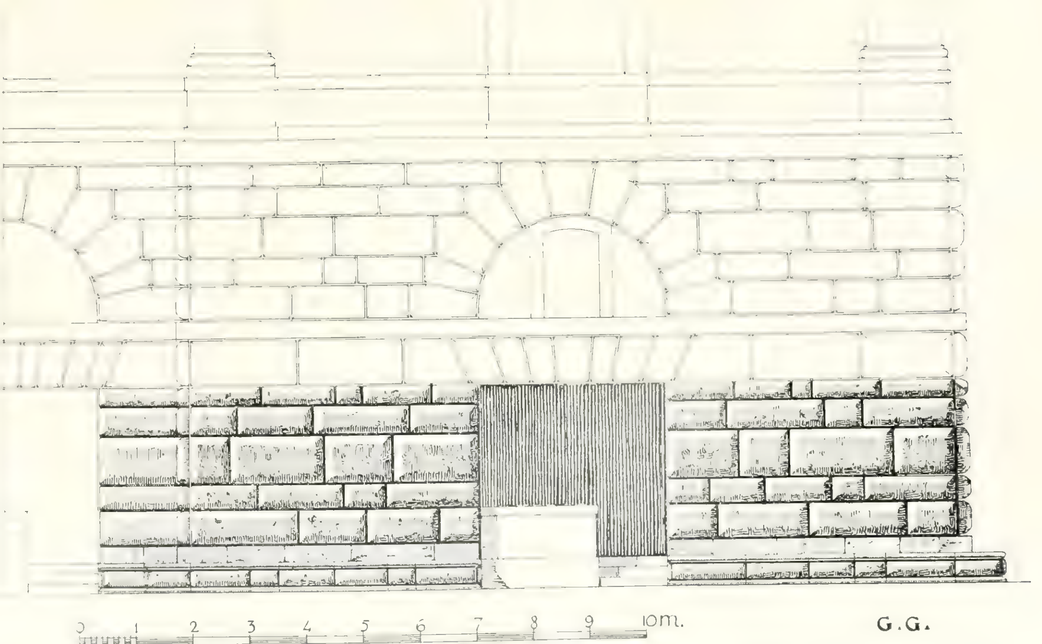


Fig. 4. — Saggio di restituzione della zona basamentale nell'avancorpo sinistro del palazzo di S. Biagio.

Ritorna così il tipo della zona basamentale ideata dal Bramante, e di esso dobbiamo ora contentarci. Forse, lo ripeto, tutta la zona sovrastante sarebbe riuscita di un'importanza eccezionale, poichè ci avrebbe mostrato una prima soluzione grandiosa di applicazione di ordini architettonici a comprendere tutta una facciata, racchiudendo più piani; ma anche in quella parte limitata a cui giu[illegible] induzioni v'è abbastanza da suscitare la maraviglia; v'è [illegible] imponenza straordinarie, v'è un senso veramente romano delle masse, sì che sembra quasi impossibile ravvisarvi lo stesso autore che a Milano ideò la sacrestia di S. Satiro ed a Roma il chiostro della Pace. Niun artista ha mai trasformato così profondamente i concetti fondamentali delle sue composizioni; tutta l'evoluzione di un secolo è nell'arte di Donato Bramante.



Fig. 5. — Porta del *Templum Sacrae Urbis*.

E completamente romani ne sono, in quest'ultima fase, gli elementi. Il muro formato da grandi bozze a cuscino, irregolari per altezza di strati e per disposizione di giunti, intermezzate da larghe fascie semplici, è in tutto analogo al muro di Augusto che circonda i fori imperiali. Le grandi porte di botteghe e gli archi sovrastanti hanno nella disposizione delle bugne una rispondenza non solo con le aperture del muro suddetto, cioè l'Arco dei Pantani e le porte minori, ma più ancora con quella magnifica porta laterale del *Templum Sacrae Urbis* (fig. 5) che tante volte è stata disegnata dagli architetti del Rinascimento.

Invece se a prima vista l'ordine rustico del palazzo di S. Biagio può richiamare alla mente quello dei palazzi fiorentini, in realtà il tipo ne è differente; qui son bozze tutte di una sporgenza, là invece assumono il tipo vario e mosso di una scogliera naturale, ma, viceversa, gli strati sono all'incirca tutti d'un'altezza; e gli archi nei palazzi quattrocenteschi di Firenze sono tutti estradossati ed internamente quasi direi centinati da cornici. Gli elementi essenziali della semplice e grandiosa composizione sono quindi differenti; e l'osservazione non è priva d'importanza, poichè ci conferma essere nella formazione dell'arte bramantesca quasi estranea l'influenza toscana, e ci assicura che negli ultimi anni della vita del grande architetto, nelle maggiori opere, come questa, non proveniva dagli artisti toscani che si trovavano al suo studio l'adozione dei più caratteristici elementi, ma era ancor lui ad idearli ed a tracciar le linee delle grandi composizioni. Nessuno altro dei suoi giovani aiutanti po-

teva ancora aver la forza di cominciare là dove egli era giunto, al termine della sua meravigliosa carriera.

Piuttosto doveva esser compito di questi giovani architetti, Raffaello Sanzio, Baldassarre Peruzzi, i Sangallo, Giuliano Leni, il Sanmicheli (che a Roma solevano chiamare « el Verona ») e tanti altri che frequentavano lo studio del Bramante, non solo di coadiuvarlo nei disegni, nella direzione e nella esecuzione dei più grandi lavori, ma anche di progettarne e di curarne direttamente i minori. E non è improbabile che questa cooperazione di studio si sia estesa non solo negli ultimi anni della vita di Bramante, in cui l'artista, vecchio e malandato, non poteva certo bastare a tener dietro a tutte le opere a lui commesse, ma anche dopo la morte del maestro, quando cioè deve esser sembrato opportuno non smembrare lo studio così bene « avviato », e non disperderne la « clientela », per dirla con linguaggio professionale; chè il Bramante ha rappresentato forse la prima figura di professionista nel campo dell'architettura, non troppo dissimile, per grado sociale, per attribuzioni, per rapporti d'interessi, da quella che si è venuta delineando per l'architetto moderno. Solo questa ipotesi spiegherebbe il fatto strano di opere in cui vari nomi di artisti si associano, senza che in alcun modo ci sia possibile sceverare completamente la parte avuta dall'uno o dall'altro; così ad es. per Villa Madama (1), i cui progetti e le cui costruzioni sono dovute insieme ad Antonio da Sangallo, a Raffaello ed a Giulio romano; od al palazzo Alberini che il Vasari dice di Giulio romano, ma di cui agli Uffizi si conservano particolari di mano di Antonio da Sangallo; od alla chiesetta di S. Eligio degli Orefici che (2), come è noto, la testimonianza coeva di Aristotile da Sangallo attribuisce, almeno per alcuni elementi della cupola, a Baldassarre Peruzzi, e quella di Sallustio Peruzzi a Raffaello; mentre intanto la tradizione seguita a porre innanzi il nome di Bramante, ed è tradizione veramente significativa ad indicare, come io credo, la persona o l'ente collettivo a cui facevano capo le singole energie.



Fig. 6.
Raffaello Sanzio. — La loggia della Benedizione nell'affresco dell'Incendio di Borgo.

Ritornando al palazzo di S. Biagio esso ha avuto, appunto presso questi illustri continuatori della Scuola bramantesca, influenza grandissima; Raffaello, più che tutti, mostra di esservisi direttamente ispirato nel palazzo Vidoni-

(1) Cf. T. Hofmann, *Raphael als Architekt*, cit., vol. I, Le[illegible]

(2) Cf. H. Geymüller, *Raffaello Sanzio studiat[illegible]* [illegible] A. Muñoz, *La chiesa di S. Eligio*, ecc. in *Rivista d'Arte*, n. 1-2, 1911.

Caffarelli ed, in parte, nella casa di Giacomo da Brescia; anche nell'architettura della loggia papale nell'affresco dell'incendio di Borgo (1) la reminiscenza della composizione del Bramante (se non addirittura l'opera diretta, come nelle prospettive architettoniche della Scuola d'Atene) appare evidente nel forte bugnato, nella grande fascia che lo termina, nell'ordine dorico sovrastante (vedi fig. 6). Antonio da Sangallo il giovane, pur segnando nel palazzo Farnese ed in una serie di minori edifici, il palazzo Baldassini, la casa Farratini ad Amelia, il palazzo di Gradoli, ecc., il nuovo più semplice schema, non ha dimenticato il modello del grande palazzo non finito; dal quale appaiono inspirate le zone basamentali bugnate della Zecca e di due importanti edifici di cui in un prossimo mio studio nell'opera sangallesca intendo dar notizia, cioè la casa di Guglielmo del Pozzo in Roma e quella del vescovo di Rimini in Tolentino. E Raffaello ed Antonio da Sangallo ambedue traggono certo dal grandioso ingresso nella torre centrale il concetto del portone del palazzo Pandolfini in Firenze e del Farnese in Roma, contenuto in un rustico avancorpo bugnato. Più ancora di loro mostrasi fedele all'esempio del maestro il Sammicheli, nelle sue fabbriche veneziane e veronesi. Giulio romano nel palazzo Alberini in Roma, pur tornando al timido bugnato piano della Cancelleria, riprende il motivo del *Templum sacrae Urbis* per la bottega ed il mezzato (fig. 7), e lo traduce in modo analogo a quanto aveva fatto il Bramante. Seguendo tali opere maggiori, una serie di minori costruzioni svolgono il tipo della zona basamentale a robusto bugnato e dell'ordine architettonico, unico o duplice, in alto; ed in Roma non ne mancano esempi sulla via del Governo Vecchio, sulla piazza di Montevecchio, ecc. Fuori di Roma e fuori della scuola bramantesca, alcune opere del Palladio, come la casa d'Iseppo De Porti ed il palazzo Thieni, presentano, nell'applicazione di motivi dei palazzi di Bramante, interesse grandissimo, poichè s'è visto dai disegni dell'artista l'ispirazione che questi ne ha tratto in Roma.

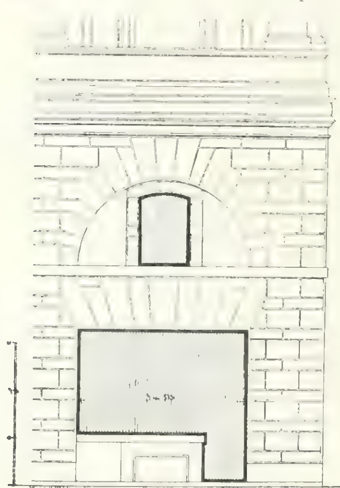


Fig. 7. Giulio Romano.
Zona basamentale del palazzo Alberini in Roma.

Mi sia lecito quindi di non condividere l'opinione espressa dal Gnoli che se il Bramante avesse potuto condurre a termine il palazzo dei Tribunali, il carattere di Roma nel Cinquecento, per ciò che riguarda l'architettura civile, sarebbe stato, per derivazione, ben diverso da quello che è risultato, poichè per edificio-tipo si sarebbe avuto il grande edificio di via Giulia e non il palazzo Farnese. Non lo credo. Pur non essendo finito, ed anzi quasi neanche cominciato, il palazzo di S. Biagio ha esercitato la sua influenza, ed è stato tradotto nel modo più efficace dagli allievi del Bramante; la sua idea, matura anche se non espressa,

(1) Una completa ricostruzione architettonica può vedersene in M. Ermers, *Die Architekturen Raphaels*, Strassburg, 1909, tav. XVI.

ha compiuto il suo ciclo e forse pochi più frutti poteva dare di quelli che ha dato. Un modello come quello fissato dal Bramante era troppo vasto e portava con sè troppe difficoltà per poter diventare di comune applicazione; erano difficoltà economiche e pratiche pel costo della pietra o per la non facile esecuzione dello stucco (che Raffaello ha seguitato ad adottare, secondo la « invenzione nuova » del getto, nel palazzo Caffarelli e nella casa di Giacomo da Brescia) nelle grosse bugne; difficoltà estetiche per giungere a proporzionare, nelle linee fisse stabilite dalla utile destinazione, le varie zone del prospetto, a cui il forte basamento creava una esagerata scala di altezze per raggiungere un adeguato aspetto robusto, ed anche per collocare a posto sugli ordini architettonici la cornice di coronamento. Il tipo molto più semplice che il Sangallo ha fissato, con una liscia parete a cortina, ovvero decorata da pitture o da graffiti, da cui sporgevano le bugne d'angolo e le finestre e le cornici, era ben più organico e più rispondente allo scopo, e giustamente ha prevalso, per quelle ragioni positive che negli edifici i quali non abbiano soltanto carattere monumentale, hanno sempre costituito la base dell'espressione architettonica. Il Bramante ha potuto mantenersi in tutta la sua complessa mirabile opera un puro rappresentante della estetica, essenzialmente riflessa, del suo tempo; il Sangallo è stato invece sopratutto un architetto, nel senso tecnico e pratico oltrechè artistico. Niuno più di lui era adatto ad applicare alla realtà le concezioni del suo maestro; e, come la pianta del palazzo Farnese ha rappresentato una traduzione di quella del palazzo di S. Biagio, come la sua opera a S. Pietro si è svolta nel rendere costruttivamente possibile l'attuazione del progetto del Bramante, così nella forma esterna data (dopo i tentativi e le prove di cui abbiamo dato cenno) al palazzo romano vive ancora nell'arte del Sangallo il forte senso di masse e di proporzioni dell'arte bramantesca nell'ultima sua fase; ma applicato in forma così pratica e così rispondente a ciò che l'architettura era chiamata ad esprimere, da rendere atto il tipo così ottenuto a svilupparsi con una straordinaria continuità vitale attraverso i secoli successivi.

Così il Sangallo ed il Bramante si completano; quegli il volgarizzatore sagace ed il solido costruttore, questi il lirico creatore delle idee architettoniche più alte e grandiose, il patriarca a cui risale in tutte le sue espressioni l'architettura del Cinquecento in Italia.

GUSTAVO GIOVANNONI.

VICENDE DELLA CHIESA E DEL CAMPANILE DI GROTTAFERRATA.



Un monaco calabrese di nome Nilo, rampollo di cospicua famiglia (1) di Rossano, per sottrarsi alla gloria procacciatagli dalla dottrina e dalle preclari virtù, fugge dalla sua patria, e dopo varie peregrinazioni sosta nel monastero greco di S. Agata in quel di Tuscolo.

Il conte Gregorio I, signore del luogo, lo visita e, trovatolo amabilissimo, per trattenerlo nelle sue terre, gli dona una vasta zona del Tuscolano, fornita d'acqua e santificata da un'antica chiesa, dove nel 1004 Nilo fonda la Badia; ma la morte lo coglie quasi subito. Gli succedono gli abati Paolo, Cirillo e Bartolomeo che dànno novello incremento allo sviluppo della Badia; presto infatti sorge in quel luogo una chiesa ricchissima ed ampia che viene tosto consacrata da Papa Giovanni XIX.

La primitiva cappella, o santuario, preesistente, presso la quale fu edificata la Badia, e che tuttora conservasi, formando la base del campanile, è una costruzione che per lo meno rimonta al V o VI secolo d. Cr., se anche non è resto di più ampia costruzione romana, e fu questo infatti il primitivo santuario dei monaci greci, essa è la *Vetus aedicula*, come è chiamata in antichi documenti.

Questo sacello era prima in diretta comunicazione con la chiesa ed adibito al culto. Da una memoria del 1300 risulta che in seguito servì come sacrestia (2). In quell'epoca però la sacrestia includeva l'idea di cosa più sacra di quel che non sia ai nostri tempi, essendo ad essa connesso piuttosto il concetto di tesoro della chiesa che non di semplice deposito o luogo di vestizione. Essa consta di due ambienti di mediocre e uguale ampiezza, di forma quadrata, e coperti con volta a croce impostata su pilastri posti agli angoli e coronati da rozzi capitelli.

I due ambienti sono divisi da un arco robusto in peperino; grossi blocchi squadrati di detta pietra, formano le pareti, nelle quali vi sono tracce di intonaco con scarsi accenni a decorazione pittorica.

Prima dei recenti lavori una sola finestra illuminava questi ambienti, ma recentemente, per la costruzione della scala che serve di accesso al campanile,

(1) Si ritiene che fosse quella dei Maleino, assai celebre negli Annali bizantini per i personaggi che uscirono dal suo seno.

(2) La notizia è data dal *Typicon* ossia *Ordinarium* del Monastero, descritto nel 1300.

ne venne in luce una seconda, in corrispondenza della quale dovrà certamente discoprirsi la terza.

In quest'ultima, nella grossezza del muro, si sono rinvenute tracce di intonaco con primitive pitture ornamentali, ed integra si è pure ritrovata la doppia inferriata, quasi in perfetto stato di conservazione ed appartenente alla medesima epoca della cappella.

Ammettendo, come logica vuole, che anche le altre finestre fossero difese da uguali inferriate, e che a tutto il piccolo edificio fosse dato il nome di cripta, che appare giustificato dal più alto livello del terreno circostante, ne viene, come conseguenza non improbabile, che appunto questo primitivo nucleo abbia dato a quella località il nome di Crypta-Ferrata, titolo anteriore al monastero.

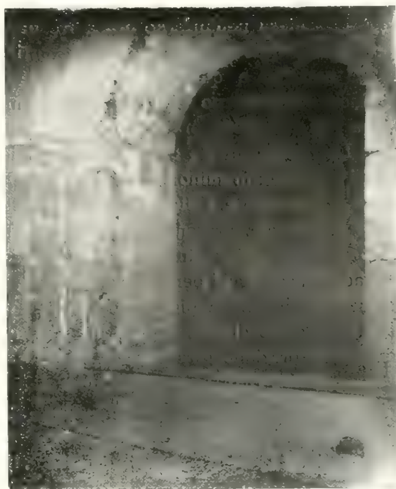


Fig. 1. — Interno dell'antico sacello.

La chiesa di tipo bizantino che si addossò a questo primitivo nucleo, comunicava con esso per una porta che si apriva nella navata di destra. Gli stipiti della porta furono fatti togliere dal card. Guadagni, e la porta stessa fu poi chiusa al tempo dei barbari rimaneggiamenti del card. Mattei, dei quali ci resta a parlare.

La chiesa, dunque, della Badia fu consacrata, come fu detto, dal papa Giovanni XIX nel 1024 e precisamente ai 17 del mese di dicembre. Nella vita di S. Bartolomeo parlandosi del tempio si dice del Santo che « benchè si ritrovasse egli in paese « forastiero, pure fabbricollo grande « e bellissimo, vaghissimo per le ve- « nerabili immagini e provvisto di « vasi sacri, di numerose vesti preziose e di sacri libri, di cui non pochi scritti « di propria mano dall'istesso santo. Questo tempio da tutti i forestieri e pae- « sani viene ammirato per la sua sontuosità e bellezza » (1).

La chiesa, che in origine era quasi completamente isolata, associando alle linee romane, che predominavano, motivi bizantini, ebbe fin dal principio carattere frammentario. L'entrata maggiore del tempio era volta verso occidente: era dunque orientata da levante a ponente, cioè secondo le norme della liturgia orientale.

Lo Sciommari (2), che vide e studiò il monumento nel 1728, narra che l'ingresso al tempio era preceduto da un atrio composto di quattro colonne di granito egiziano con più gradini, dei quali alcuni apparivano interrati (i frammenti sono al museo); dall'atrio si passava al nartece, e da questo in chiesa. In faccia vedevasi una fontana molto deteriorata dal tempo; nell'istesso luogo

(1) Tolto dalla *Vita di S. Bartolomeo*, scritta in greco da [illegible]

(2) GIACOMO SCIOMMARI, *Breve notizia e raccolta* [illegible] Roma, 1728.

anticamente, ve n'era un'altra di bellissima forma ove apprestavasi, con solenne pompa, la benedizione dell'acqua il giorno dell'Epifania, giusta il rito greco. Sulla porta che dall'atrio metteva al nartece — continua a narrare lo Sciommari — scorgevasi un'immagine della SS. Vergine, benchè poco la si potesse vedere per essersi scrostato il muro, su cui era dipinta.



Fig. 2. — Parete esterna dell'antico sacello con finestra e scala di accesso al Campanile.

Le notizie che ci dà lo Sciommari sono della più grande importanza, essendo completamente scomparso quanto egli vide negli albori del secolo XVIII.

La chiesa nell'interno era a tre navi, preceduta, come apprendemmo, dal portico e dal nartece, e questa configurazione si delineava all'esterno ed ogni nave terminava con un'abside ora scomparse.

La nave centrale col tetto a due pioventi superava le minori, coperte da tetto a un sol piovente. I fianchi esterni della nave principale, presentavano una decorazione elegantissima in laterizio e pietre squadrate, con archi penduli, cornici a denti di sega e finestre a pien centro chiuse da lastre traforate di travertino e di marmo; questa decorazione girava tutto l'edificio e ripetevasi parimenti all'esterno delle navate minori ricorrendo sulle curve delle tre absidi. La facciata aveva tre finestre nel medesimo stile; alla sua destra l'elegantissimo campanile in laterizio ergevasi superbamente con i suoi vari ordini divisi da cornici a mattoni e mensoline di marmo e maioliche variopinte, con le sue bifore e trifore e colonnine portanti il caratteristico capitello a navetta, formando tutto un insieme che pareva dicesse la santità del luogo.

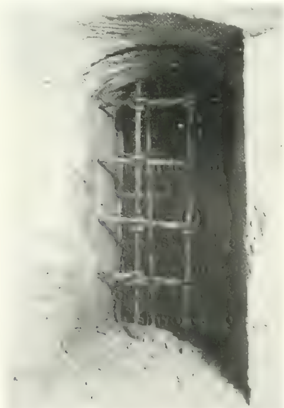


Fig. 3. — Finestra dell'antico sacello con tracce di affreschi.

A chi ripensa le forme e le proporzioni dell'architettura religiosa bizantina in Grecia e nell'Italia meridionale, può forse sembrare che il campanile sorga troppo grande e alto rispetto alle dimensioni graziosamente modeste della chiesa, e forse qualcuno potrebbe anche pensare a una modificazione posteriore. Ma occorre ricordare, che la chiesa di Grottaferrata, greca di tipo, sorgeva però nel più latino dei territori, e che robuste e poderose erano le torri campanarie delle contemporanee chiese romane, e, sopra tutto, che il campanile di Grottaferrata sorgeva con un elemento obbligato, cioè con il primitivo sacello che si era scelto a base, e che richiedeva perciò un'altezza proporzionata alla larghezza dei suoi lati.

Le navi all'interno erano divise da otto colonne di marmo bianco d. [illegible] sistenti monumenti romani, e le pareti decorate in affresco. Ai lati del [illegible] erano effigiati su pilastri S. Maria Egiziaca e S. Zosimo, sulla parete sopra l'ingresso i quattro profeti maggiori ed i dodici profeti minori, e finalmente, sull'alto della nave, in un fregio girante, si ammiravano le storie della Bibbia e teorie di angeli osannanti.

Questa descrizione della primitiva chiesa ci è per fortuna conservata in un prezioso manoscritto del monaco basiliano Filippo Vitali che vide le glorie e assistè, addolorato, al deturpamento del tempio, narrando, con scrupolosa minuzia, quanto, giorno per giorno, i lavori, condotti d'ordine del card. Guadagni dall'architetto Fiore, distruggevano, nascondevano o mutilavano (1). I Santi venerati e che ebbero nella chiesa i primi altari, furono i XL Martiri di Sebaste, S. Nilo, S. Bartolomeo, ecc. ed il quadro della Vergine che dicevasi donato dal papa Gregorio IX e attribuito a S. Luca.

Documento assai importante di questa primitiva chiesa è la porta per la quale dal nartece si entrava nel tempio.

Questa porta d'ingresso, cui era dato il nome di « Speciosa » (2), è tuttora ben conservata, ed ha gli stipiti di marmo scolpiti variamente a viticci e figure di uccelli e putti con architrave sagomato e scolpito a fogliami d'acanto, nella cui gola sono incisi due trimetri giambici con tale sentenza: « O voi che entrate « nella casa di Dio, lasciate al di fuori l'ebrietà delle sollecitudini, affinchè là « dentro troviate propizio il Giudice eterno ». Questi versi fin dalla fine del secolo VIII leggevansi in analogo posto nella chiesa del Monastero di Studio, dedicata a S. Giovanni Battista a Costantinopoli (3).

Sopra l'arco della porta è rappresentato, in mosaico, il Salvatore, seduto, tra la Vergine e il S. Precursore, in piedi, ed ha in mano il libro aperto con la scritta in greco: « Io son la porta, per me se alcuno entri.... »; sul davanti la piccola figura di un monaco incappucciato, la cui testa non ha nimbo, sorregge una candela accesa: è opinione ormai accolta che rappresenti l'oblatore, ossia S. Bartolomeo fondatore della chiesa.

Ai due stipiti servivano di base forse due leoni, ma di questi non si ha più memoria.

Il fusto della porta, di cedro, è pur coevo, ed è lavoro pregevolissimo della scultura in legno di quell'età. Esso è costituito da fasce giranti, ricche di ornati geometrici, a poco rilievo, che formano per ogni partita dieci spazi rettangolari con lo sfondo liscio.

Pare certo che la Badia di Grottaferrata subisse un primo restauro verso la fine del XII secolo, dopo che i monaci, assenti per parecchi anni a causa delle lotte fra romani e tuscolani, ritornarono a Grottaferrata (4).

(1) Memorie della restaurazione della Chiesa di S. Maria di Grottaferrata [illegible] della ch. mem. il card. Guadagni, abate Commendatario di questo mon[illegible] Monaco Basiliano, P. D. Filippo Vitali, 1754 (Manoscritto).

(2) « Speciosa » in tutte le chiese greche è chiamata quella [illegible] alla chiesa.

(3) A. Rocchi, *La Badia di Grottaferrata*, Roma, 1904.

(4) A. Rocchi, *Coenobii Cryptoferratensis Commentarii* [illegible]

Il massimo splendore però della Badia fu certamente raggiunto verso la fine del secolo XIII, epoca nella quale essa si rivestì di nuove bellezze ascendendo a grandissima fama. Abate del Cenobio era allora Ilario III, e sotto di lui fu compiuto un completo restauro della chiesa, del campanile, e delle varie fabbriche del monastero.

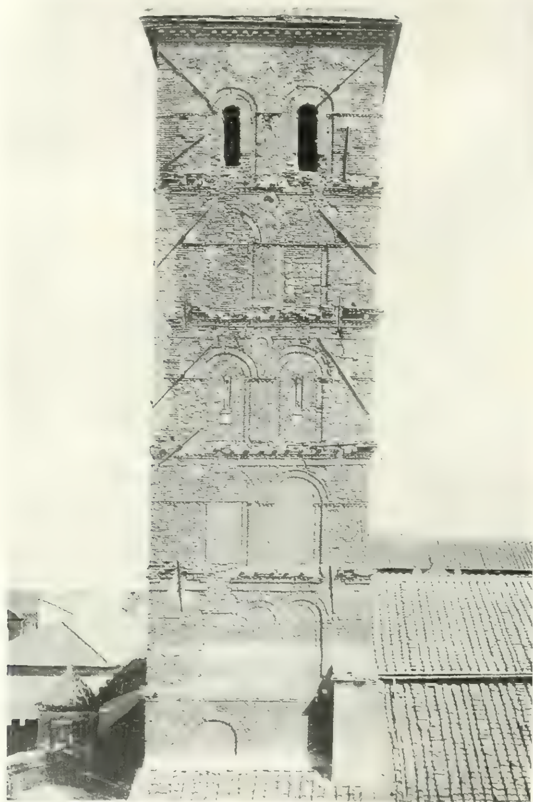


Fig. 4. — Il Campanile avanti i restauri (lato Sud).

Di questo fatto si ha una eloquente testimonianza in una postilla, di uno dei codici della Badia, confermata pure da altro manoscritto.

Eccone il testo, quale viene riportato nei due manoscritti: *A*) « Questo « tempio dei Santi e beati padri nostri Nilo e Bartolomeo, fu nuovamente eretto e « restaurato a tempo di Ilario Abate, di Geremia preposito, di Biagio eccle- « siarca e di altri benemeriti fratelli, nell'anno 1282 » (1). *B*) « Sotto l'abate « Ilario il tempio fu rinnovato ed elevato più in alto nell'anno 1282 » (2).

(1) Ms. — *Γ. α.* I.

(2) *Γ. α.* I e Cataloghi barberiniani degli Abbati di Grottaferrata.

Di questo restauro si hanno tracce evidenti nella decorazione dei fianchi esterni della navata centrale, ove, come meglio vedremo in seguito, furono



Fig. 5. — Il Campanile avanti il restauro (lato Nord) e fianco della Chiesa

aperte, una per lato, due ampie fenestre bifore di marmo ... allora fiori, anche sulla facciata monocuspidale, le rose di marmo

unite da archi acuti e trilobi, convergenti in un anello centrale, e il monumento si rivestì di tutta una gloria di sfolgoranti opere cosmatesche, quali gli altari, il ciborio, la *schola cantorum*, l'Iconostasi ed il mirabile pavimento, del quale resta a posto solo una piccolissima parte nel centro della chiesa. Gli altri resti, demoliti, sbaragliati da mani vandaliche nei secoli posteriori, trovano ora asilo nel museo della Badia a testimoniare una gloria passata e la suprema ignoranza degli innovatori.

Appartiene circa a quest'epoca la chiusura delle bifore e trifore del campanile nei lati sud e nord, a giudicare dalle murature che chiudevano gli archetti e dai motivi decorativi che queste chiusure ornavano.

Il campanile già minacciava; e, senza studiarne uno statico robustamento, si ricorse alla chiusura degli archi, un espediente questo che si ritrova anche in altri campanili coevi come pure si ritrovano nella loggia Papale di Viterbo, e che è dovuto in parte alla poca considerazione che si dava allora ai problemi di statica, in parte a ragioni di economia.

Le prime alterazioni e modificazioni che trasformarono gradatamente la chiesa, cominciarono sul declinare del secolo XV per opera del card. Giuliano Della Rovere. Avendo il Della Rovere tolto ai monaci una parte del fabbricato del monastero per formarne la rocca ed il palazzo abaziale, allo scopo di procurare nuovi alloggi sopraelevò i muri laterali esterni delle piccole navate, intonacando e coprendo i fianchi mirabili superiori della chiesa. E a questo stesso espediente ricorse anche per dar luogo alla costruzione del progettato quadriportico del quale solo un lato venne eseguito (1), mentre che degli altri tre, non furono preparate che le sole fondazioni.

È probabile che anche in quest'epoca sparisse l'abside della navatella settentrionale che guarda il portico.

Il Castello che circonda la Badia fu pure opera del card. Della Rovere, e per ciò appunto fu denominato Castello Roveriano.

Questo palazzo dalle robuste mura e dai caratteristici torrioni, è il ricordo principale che lasciò quel belliggero cardinale.

Il castello doveva difendere la Badia dalle irruzioni di eserciti, che scendevano su Roma, non essendo venuta meno la memoria di Ladislao di Napoli, che, parecchi anni avanti, vi si era accampato aspirando alla corona imperiale, che Alessandro V non voleva concedergli; nè quella di Nicolò Fortebraccio e di Antonio da Pontedera, che se ne erano impadroniti tenendolo per lungo tempo sotto il loro dominio.

La demolizione delle altre absidi, la distruzione delle decorazioni musive che vi erano rappresentate, fu opera del successore del Della Rovere, card. Giovanni Colonna, cui devesi ancora l'abbattimento degli antichi altari e del coro.

L'anno 1577 l'Abate Commendatario cardinale Alessandro Farnese fece eseguire l'attuale soffitto in legno a lacunari, tagliando brutalmente gli affreschi della maggiore navata, rifece nuovi altari ed il coro, demolendo probabilmente l'antica iconostasi (2).

(1) Disputano i dotti se [illegible] a disegni del Peruzzi o del Bramante.

(2) In occasione delle feste centenarie del 1904 a cura del Ministero della Pubblica Istruzione fu segata la parte del soffitto a cassettoni sovrastante al mosaico dei XII Apostoli, per mettere in luce parte degli affreschi rimasti al disopra di esso, restando gli altri sempre celati nel sottotetto.

Odoardo Farnese, successogli, faceva ornare di pitture una cappella, che tuttora s'intitola ai Santi fondatori della Badia. Il lavoro venne affidato a Domenico Zampieri detto il Domenichino, che era allora all'età di 29 anni. Tra gli affreschi del Domenichino sono ammiratissimi: S. Nilo che guarisce un bambino ossesso, il miracolo di S. Bartolomeo e l'incontro di S. Nilo con l'imperatore Ottone III.

L'iconostasi attuale con l'altare maggiore è opera del cardinale Francesco Barberini che fece eseguire tale lavoro nell'anno 1665 con la spesa di 12000 scudi romani; al posto dell'altare vedesi invece la porta che mette nel Santuario, secondo prescrive il rito.

Siamo così giunti ai deturpamenti del 1754, dovuti al cardinale Gianantonio Guadagni, che tutto distrusse per ridurre la chiesa ad un volgare stile barocco. Le otto colonne scanalate di antico marmo furono scalpellate, le basi spezzate ricoperte di muro, di stucco e ridotte a pilastri; ugual sorte toccò ai capitelli, alla trabeazione ed al piano attico che fin sotto il soffitto di legno si rivestì di stucchi, bassorilievi, festoni e fenestre, nella barbara forma che tuttora purtroppo si vede. E finalmente il card. Mattei nel 1845, distrutto l'antico nartece e portico, costruì l'avancorpo attuale, volgarmente conosciuto sotto il nome di chiesa latina, ed elevò la facciata di pessimo gusto che ogni mediocre intenditore di arte anela a veder scomparire.

Questa attraverso i secoli fu la sorte toccata alla Badia di Grottaferrata per colpa di Abati Commendatari che credendo in buona fede di abbellire, seguendo l'andazzo dei tempi, non produssero invece che danni, alcuni dei quali irreparabili.

In tutto questo avvicendarsi di lavori e di deturpamenti, unicamente voluti dai vari Commendatari, che governarono la Badia, i monaci basiliani non ebbero alcuna parte, chè anzi le loro fiere proteste non furono tenute in conto veruno (1), ma se le loro proteste non valsero ad impedire tanti danni, se i loro consigli non furono ascoltati, furono invece tenuti in grande conto per i loro studî. Essi, infatti, non solo contribuirono alla diffusione della greca cultura in Italia, ma ne furono, si può ben dire, i prodromi; Barlaamo e Leonzio infatti, monaci basiliani, educarono nella letteratura greca il Petrarca e il Boccaccio; chè il maestro di questi anzi, ad insistenza dell'illustre discepolo, fu il primo a tradurre nella rinascenza italiana l'*Iliade* e l'*Odissea* di Omero.

E la S. Sede, gli alti pregi riconoscendone, sempre ricorse ai monaci ed agli abati dell'insigne Badia nella trattazione degli affari orientali: Bartolomeo IV, abate, prese parte al Sinodo del patriarcato di Grado; Nicola I fu inviato legato apostolico a Costantinopoli da Urbano II; il cardinale Bessarione e il dotto Pietro Vitali presero viva parte nel Concilio fiorentino.

Con l'assiduo lavoro e con lo studio indefesso, i dotti basiliani son venuti adornando, nel corso dei secoli, la loro Badia di un gran numero di codici

(1) Il monaco Vitali nel sua citato manoscritto rip[illegible] da lui indirizzata al card. Guadagni in data 25 maggio 1754 [illegible] che allora stavano per commettersi dall'architetto [illegible]

biblici, patristici, storici, liturgici, innici, melurgici e letterari; hanno tramandato fino a noi una scuola importantissima di miniatura e paleografia greca, ed hanno raccolta una quantità considerevole di cimelii d'arte romana e greca in scultura e pittura nel museo locale, che accoglie sempre numerosi visitatori.



Fig. 6. — Il Campanile avanti i restauri (lato Est).

LA RICOSTRUZIONE DEL CAMPANILE.

Lo stato del campanile destava viva inquietudine, il forte strapiombo del lato nord-est era oggetto di gravi preoccupazioni, e frattanto, nell'estate dell'anno 1909, il Ministro della P. I. nominava una commissione alla quale affidava l'incarico di studiare le condizioni statiche del campanile e di proporre al tempo stesso i mezzi per assicurarne l'esistenza. Si recarono a questo fine a Grottaferrata l'on. Deputato Manfredo E. Manfredi, architetto, il comm. ing. Alberto Rocco, Ispettore Superiore del Genio Civile e membro del Consiglio Superiore dei LL. Pubblici, l'ing. Domenico Marchetti, allora direttore dell'Ufficio regionale di Roma, ora defunto, e lo scrivente.

Dopo maturo esame la commissione ritenne che, pur non essendovi pericolo imminente di rovina, non dovevasi più oltre indugiare nell'eseguire opere radicali di assicurazione, poichè, nello stato in cui trovavasi, una qualunque causa fortuita avrebbe procurata una catastrofe. La vecchia mole appariva malamente costruita e, a giudicare dagli strapiombi, malamente fondata.

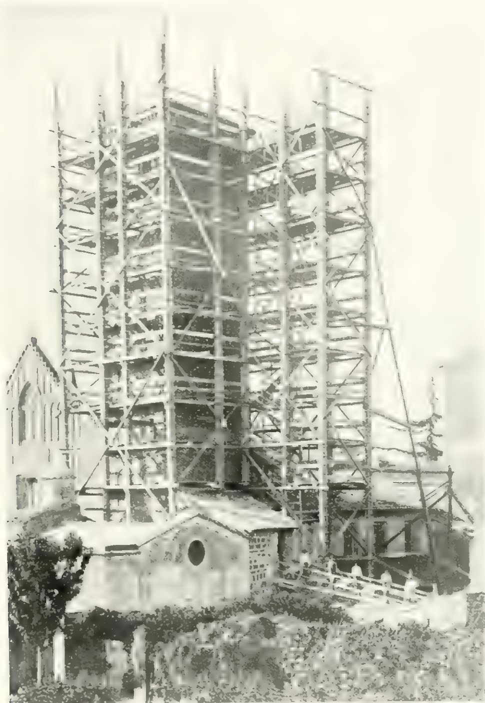


Fig. 7. — Castello in legname pel restauro del Campanile.

Nacque però, in seguito, vivace discussione sul modo di eseguire il difficile restauro, e prevalse finalmente il concetto del comm. Rocco, caldeggiato vivamente anche dal sottoscritto, di non demolire per ricostruire, ma conservare ricostituendo.

Ed infatti, se si era potuta scomporre e poi ricomporre la loggetta sul portale d'ingresso della Badia di Casamari e, più ancora, la magnifica loggia de' Papi a Viterbo, opere tutte eseguite in pietra da taglio, altrettanto non poteva effettuarsi per una costruzione in laterizio, come il campanile in questione.

Infatti, se il nostro campanile fosse stato in questa guisa restaurato, ne sarebbe risultata una costruzione tutt'affatto nuova, una costruzione cioè del secolo XX su disegni di altra preesistente del XII secolo.

Evidentemente con la demolizione si raggiungeva lo scopo di eliminare tutte le difficoltà statiche; infatti, a campanile demolito, era ben facile la ri-

presa delle fondazioni mancanti, mentre che, invece, era molto arduo eseguire tale lavoro con il carico sovrincombente della sconnessa costruzione.

Ma, in un'opera che deve compiersi con vera coscienza e sentimento d'arte, non sono le difficoltà che debbono impensierire per raggiungere lo scopo.

Ed oggi, a lavoro compiuto, se vi fu audacia nell'assumersi il grave compito anche contro il parere di alcuno, è grande la soddisfazione nel vedere l'opera compiuta e superate tutte le difficoltà senza che nel lungo ed immane lavoro siasi verificato il benchè minimo infortunio.

Approvato pertanto il concetto della conservazione del campanile, lo scrivente compilò il progetto, approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione per la parte artistica e da quello dei Lavori Pubblici per la parte tecnica. Data l'indole specialissima delle opere da eseguirsi e la difficoltà di poter enunciare con esattezza la spesa che effettivamente sarebbe occorsa, fu proposto ed approvato che il restauro sarebbesi condotto col sistema detto « in economia », e senz'altro si diè principio ai lavori, il che avvenne il giorno 5 febbraio 1910.

Prima opera fu la costruzione del grande castello esterno, in legname, tessuto tutt'intorno alla mole, composto di dieci ordini di impalcature sorrette da dodici « candele » (fascio di abetelle); altro castello a quattro candele fu costruito nell'interno, collegato col primo con traverse di bordonali, che attraversando il campanile all'intradosso degli archetti delle fenestre, costituivano il sostegno della massa muraria nel periodo delle sottofondazioni; contemporaneamente dal fradicio e cadente castello di legno furono abbassate le quattro campane (due grandi e due piccole) che furono sistemate in un ambiente prossimo alla base del campanile.

Compiuti questi lavori di assicurazione, si diè opera allo sterro, partendo dal piano della *Vetus aedicola* o antico sacello, del quale già si tenne parola, giungendo alla profondità di m. 5,90 dal piano del cortile interno, a m. 3,30 dal pavimento del sacello o cappella.

Messe per tal modo allo scoperto le fondazioni, si vide che queste, per tre lati, cessavano a circa m. 2 dal detto piano della cappella, nel quarto lato, invece, la fondazione aveva termine a meno di un metro e riposava sopra uno strato di ceneri vulcaniche friabilissime, alto circa m. 0,50, e poi su argilla.

Essendo il piano del terreno compatto a m. 3,30 dal pavimento della cappella, fu eseguita l'intera fondazione per tutti i lati del campanile con muratura in laterizio (mattoni, zoccoli), colmando il fondo del vano interno con una platea di calcestruzzo.

È opportuno notare che il lato mancante di fondazione era quello volto a nord-est, dove appunto si verificava lo strapiombo della parte superiore. Queste opere di fondazione, eseguite con le maggiori cautele, furono compiute felicemente senza il minimo incidente ed alcune biffe o spie, messe nei luoghi più danneggiati della muratura, restarono intatte.

***

La compagine muraria costituente il campanile non dava davvero affidamento.

Le mura fuori piombo, i vani delle finestre circolari, quasi tutte chiuse da murature posteriori, non avevano l'arco a mattoni su tutta la grossezza del muro, ma solo due sconnessi anelli, uno interno, l'altro esterno, con il nucleo

a sacco, malte pulvirolenti, lesioni agli angoli, catene in tutte le direzioni, a tutti i piani, ma completamente inofficiose. Dato quindi lo stato di quasi completo sfacelo dell'opera muraria, che doveva accuratamente riprendersi in tutte le parti disgregate, data l'assoluta necessità della completa ricostruzione di tutti gli archetti delle finestre, si stabilì di rieseguire, grado per grado, le murature pericolanti, lasciando scrupolosamente a posto tutte le parti resistenti e rimettendo in opera, nelle murature nuove il più possibile materiale antico, e adoperando per il resto laterizio simile per misura e colore a quello preesistente.



Fig. 8. — Sezione di uno degli archetti costruiti con muratura a sacco.

L'ultimo ordine, perchè quasi tutto rifatto posteriormente, doveva completamente demolirsi, per poi riprodursi fedelmente secondo le tracce dello stile primitivo. In un documento storico del monaco Austini, il 1º novembre 1778, festività di tutti i Santi, un furioso temporale si scatenò su Grottaferrata, ed un fulmine, investendo il campanile mentre le campane suonavano a distesa, demolì completamente l'ultimo ordine, che in appresso venne rozzamente modificato mettendovi a coronamento una cornice con modanature vignolesche.

Lungo sarebbe l'enumerare le varie fasi del lavoro, le quali richiesero prontezza e sangue freddo per scongiurare disastri; nella parte superiore del campanile, specie sul lato nord-est le murature, al minimo contatto, sgretolarono; nelle grossezze dei muri era terra vegetale, piante e radici; una sconnessione completa.

Come già fu detto, il campanile era avvolto per ogni dove da catene in ferro non più rispondenti allo scopo. Esse, pertanto, furono man mano tolte; in sostituzione si immaginarono razionali concatenamenti in ferro, completamente invisibili all'esterno, i quali, accerchiando la compagine muraria, ne garantissero la più lunga esistenza.

All'altezza della cornice del 1º ordine, abbastanza contrastato dai muri della chiesa, è stata posta verso l'interno una cerchiatura di ferro piatto, con squadre bollonate, oltre a due sistemi di catene di ferro tondo, con tenditore per ogni lato. Alla seconda cornice che gira il campanile è stata posta in opera una doppia fasciatura in ferro a doppio T (Sez. 0.16), esterna una, l'altra interna, fermate da squadre bollonate agli angoli e collegate fra loro con tiranti in ferro, due per ogni lato. Simili fasciature si sono ripetute al piano della quarta cornice e sotto alla sesta, che è quella di coronamento. Ad ogni sin-

golo ordine poi, quattro robuste catene stringono la mole. Le due ultime fasciature sono state collegate fra loro con squadre verticali agli angoli, e con crociate di S. Andrea, una per ordine, fissate e bollonate ad altra fasciatura orizzontale intermedia di ferro piatto.

[illegible] gabbia è stato fissato il nuovo castello per le campane, costruito completamente in ferro di semplice e solida struttura. Tutte le chiavarde, le fasciature, ecc., sono completamente nascoste nelle fronti esterne del paramento a cortina.

Il peso complessivo del ferro adoperato per queste opere di rafforzamento, è stato di chilogrammi 10210.



Fig. 9. — Bifora ricostruita.

Per ridonare al campanile la semplice, ma pur pittoresca, eleganza delle sue forme, furono necessari pazienti studi e raffronti; e il ripristino è stato improntato alla più scrupolosa fedeltà facendo tesoro dei resti che rimanevano a posto.



Fig. 10. — Trifora dopo il restauro.

Le bifore e le trifore, come apparisce dalle fotografie eseguite avanti i lavori, erano, per la massima parte, chiuse con murature in laterizio che furono eseguite parte fin dal secolo XIII, ed in seguito, man mano che s'imponeva la necessità di rafforzarne la mole sconnessa; alcune di queste murature erano molto più solide delle pareti stesse del campanile. Sopra queste erano state fissate, nei tempi posteriori, ciotole e sottocoppe smaltate iridescenti di maniera bizantina rarissime, e colonnine a spira policrome di maiolica; gli uni e le altre sono ora depositati nel Museo della Badia.

Delle cinque cornici costituenti i vari ordini, meno l'ultima che come già fu detto era posteriore a modanature vignolesche, pochi e rari membri restavano in piedi. La caratteristica struttura di queste cornici a mattoni, a denti di sega, a denticoli e mensoline quasi informi di marmo e fregi a maioliche colorati, è stata fedelmente riprodotta studiando, perchè mancavano elementi sul posto, le belle torri campanarie di

Roma, come quelle di S. Maria in Cosmedin, S. Francesca Romana, S. Lorenzo, S. Croce in Gerusalemme, ecc., e su queste insigni opere d'arte fu pure studiata la cornice di coronamento. Questa non è stata che la riproduzione delle cornici intermedie, solo aumentando le dimensioni del fregio maiolicato, e del sottoposto listello che è a due, invece che a un sol filare di mattoni.

Gli archetti delle trifore e delle bifore mancanti nel nucleo, come sopra si disse, furono nuovamente eseguiti in breccia con mattoni speciali, adoprando, specie nelle fronti esterne, per quanto si è potuto, laterizio antico.

Delle 32 colonnine di marmo che una volta decoravano il campanile, molte mancavano, e quelle che si rinvennero celate nelle murature, apparvero in gran parte scheggiate o sfaldate da non poter essere conservate in opera, e pertanto se ne provvidero dodici nuove, oltre a venti nuovi capitelli a navetta, poichè, fra i molti rimasti in opera, alcuni erano sfaldati e non atti a sostenere la spinta degli archetti delle trifore.

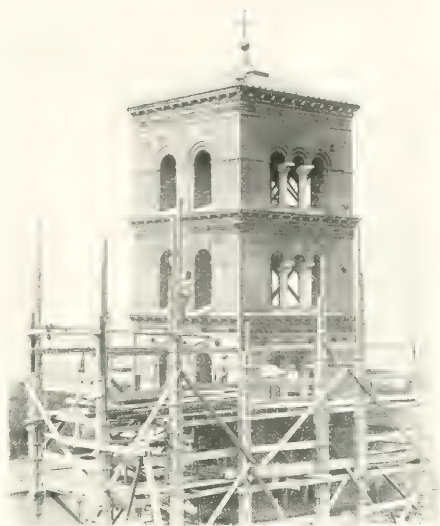


Fig. 11. — Il tetto del Campanile restaurato.

Delle sette cornici del campanile, cinque hanno il fregio sotto la cornice laterizia, e questo fregio era rivestito di maioliche policrome e cioè: rosso bruno, verdastro e giallo-terra; parimenti in maiolica erano alcuni dischi che dal quarto all'ultimo ordine si incastonavano frammezzo agli archetti.

Di questa decorazione antica in maiolica restavano integre alcune parti sul lato volto verso ovest (Vedi fig. 5).

Erano a posto poche mattonelle nel fregio di una delle cornici e alcuni dischi e, forse per l'orientamento favorevole, alcune piastrelle erano state risparmiate su questo lato. Tali avanzi però erano nella massima parte danneggiati e alcuni anche frantumati, per il che parve più savio consiglio non lasciarli a posto, ma sistemarli nel Museo, sia per serbarne memoria, sia a testimonianza dell'esattezza della riproduzione.

Non facile compito era poi la fabbricazione di queste mattonelle maiolicate, ora che in quest'arte si è giunti a tanta perfezione; non era facile di fabbricare maioliche rozze, dai colori confusi e sopratutto non era facile imitare l'intonazione delle antiche tinte.

Fecero campioni alcune fornaci di Napoli, si cercò in altre provincie, ma invano; e finalmente qui in Roma un modestissimo industriale, il Giovannucci, dopo molti tentativi e cotture male riuscite, seppe produrre un materiale che più si avvicinò all'antico, e che, effettivamente, posto in opera ha raggiunto l'effetto desiderato.

Il tetto, come nei campanili di Roma, è a quattro pendenze completamente in legno con copertura di tegole romane ed è sormontato dalla croce greca a quattro braccia, come vuole il rito della storica Badia.

Di più, per accedere alla sommità del campanile, eravi, prima dei lavori, una rozza e pesante scala di legno composta di cosciali giranti su i quattro lati e gradini di tavola.

Questa mole di legname ingombrante fu dovuta demolire all'inizio dei lavori per dar luogo alle armature del castello interno, ed ora si è invece eseguita una leggerissima scala ad armatura di ferro, con gradini di tavola di quercia e che sviluppasi sopra il solo lato che guarda l'interno della Badia, il meno visibile della parte esterna.

A memoria della cerimonia inaugurale che ebbe luogo a Grottaferrata il giorno 26 settembre dell'anno decorso, fu murata una lapide commemorativa, la quale ricorda che il lavoro fu compiuto a spese del Ministero della Pubblica istruzione, essendo Ministro Luigi Credaro, Direttore per le Belle Arti Corrado Ricci, ed Abate di Grottaferrata Arsenio Pellegrini.

La lapide ricorda inoltre il monaco Basiliano, ing. Macario Della Bitta, che assistette lo scrivente nella direzione dei lavori ed i vari capi d'arte che prestarono la loro opera.

La spesa complessiva del restauro è ammontata a lire 64.128,65 così suddivisa:

1. Provviste di legnami per il castello e ponti di servizio	L.	11.464,06
2. Mano d'opera	»	23.341,58
3. Ferro	»	8.049,15
4. Materiali diversi e trasporto	»	17.103,54
5. Parafulmini	»	1.920
6. Attrezzi per il cantiere	»	568,65
7. Lavori diversi	»	1.072,07
Totale	L.	64.128,65

Ed il vetusto campanile è risorto presso la basilica greca e quella monastica fortezza che seppe le armi di Federico II e dei Colonna, e le lotte secolari fratricide fra i signorotti romani.

E la torre campanaria è l'unica opera che con il suo restauro rievochi la gloria artistica della deturpata Badia.

Scomparso il pronao del tempio ed il nartece, che un ciclo di affreschi abbelliva ed a cui si ispirava la candida fede dei catecumeni, tutto ciò che ora vedesi all'esterno ed interno della chiesa, altro non è che un involucro di elementi barocchi e gotici, i più falsi che siano stati mai.

Ma a questa mistica sposa di Cristo è stato ora ridato il campanile nella sua gloriosa veste primitiva; esso nuovamente si erge diritto e snello nel settemplice ordine delle sue trifore divise da eleganti cornici di laterizi, di marmi e di maioliche variopinte, col suo tetto piramidale sormontato dalla croce greca, che pare innalzi insieme alle torri di Roma inni religiosi lanciati a Dio nell'impeto della fede primitiva.

Nel museo della Badia sono state depositate le terre-cotte smaltate che erano fissate nelle murature che chiudevano gli archetti, e tutti quegli altri avanzi rinvenuti fra le mura demolite, alcuni dei quali erano stati impiegati come materiale da costruzione.



Fig. 12. Stato del Campanile prima dei restauri (lato Ovest).

Fra le terre-cotte a smalto primeggiano due colonnine con dado crucigero, plinto e capitello a foglie lanceolate, l'una di colore rosso-porfido e scanalata a spirale, l'altra di color verde marmorato decorata a rosette. Seguono i piatti quattrocenteschi pure rozzamente decorati.

Fra i rottami delle mura cadenti, furono rinvenuti molti mattoni con bolli di fabbriche romane, terre-cotte, alcune delle quali finemente modellate. Ven-

nero in luce molti frammenti di marmi scolpiti e scritti, una cornice cosmatesca ed altri oggetti di [illegible].



Fig. 13. — Il Campanile restaurato (lato Nord-Ovest).

Furono pure depositate nella raccolta della Badia le colonnine in porta santa della edicola posteriormente eseguita, che figurava nell'ultimo ordine del campanile al posto di uno degli archetti ora riaperti.

Pietro Guidi.



PER LE FUTURE MONOGRAFIE DEL GUERCINO E DEL CARAVAGGIO.



UALCHE volta m'accade di pensare: se, per esempio, fossero nati in Francia quei nostri artisti che, a partir dagli ultimi decennî del cinquecento, s'aggiunsero al Barocci per debellare, sia pur con altre forme e con altri metodi, l'indegnamente prolungata ed infausta convenzione michelangiolistica; e poi gli altri che occuparono tutto il secolo successivo, splendidamente varî e liberi, taluni inebriati, è vero, d'un'esaltazione troppo esteriore, ma d'un'ebbrezza e d'una prodigalità, in cui si sente la nobiltà e l'opulenza d'un'alta razza; se fossero nati, dico, in Francia, avrebbe mai gravato su di essi l'offesa or dell'oblio, or dell'aperto disprezzo? I francesi non hanno mai cessato di tener in onore i loro secentisti; e non mi par che sarebbe facile il dimostrar che questi valessero tanto più dei nostri, laddove forse una prevedibile dimostrazione, serbata all'acume e alle indagini dei valenti giovani or sopravvenuti tra noi, è che l'arte francese del secolo XVII non fu che una fortunata propagazione di ciò che in Italia s'andava svolgendo magnificamente. Gli uomini la cui parola è stata autorevole in Francia e in Italia lungo il secolo XIX, il Vitet, il Delaborde, il Taine, Charles Blanc, gran sacerdote della critica, hanno tutti poste cure amorevoli per onorar gli artisti nazionali (nobile gruppo indubitabilmente) e per metterne in vista il valore; ed è un po' curioso che gl'italiani, incuranti o spregiatori dei loro, sempre pronti a giustificar il disdegno bollando quel periodo dell'amara parola *decadenza,* non dissentissero dall'ammirazione pei francesi, e ripetessero che il Poussin fu il Raffaello della Francia, senz'accorgersi della contradizione in cui necessariamente venivano ad incappare; perchè, omessa ogni discussione sul primato dell'uno o dell'altro gruppo, e ammessa almeno la loro equivalenza, non si comprende la concessione della lode all'uno, l'onta del biasimo all'altro. Del rimanente, i francesi non avrebbero potuto disconoscere quella loro ricchezza senza farsi

quasi il vuoto d'attorno; dappoichè i timidi pittori del loro Rinascimento, i due Clouet, Bourdichon, le maître de Moulins (se pur questo è un francese, chè la grande affinità con Ugo van der Goes fa intravedere un fiammingo), Foucquet, forse il più progredito di tutti, Quarton, misticamente gentile, e Froment e Bellechose e un drappello di valorosi *inconnus* non ebbero seguito, essendo stata la loro progenie soffocata dal contatto, funesto a sì delicata e soave adolescenza, di pittori italiani troppo adulti, anzi già vizzi ed ammanierati, che Francesco I chiamò improvvidamente. La pittura nazionale francese, generata dai fiamminghi, in gran ritardo sull'italiana, non ebbe virtù di resistere, e isterilì. Dimodochè la rinunzia degl'italiani ai loro fasti del seicento era più facile, perchè ad essi restava una preziosa provvista di gloria, cumulata nei secoli anteriori. Comunque, noi, or finalmente ravveduti, siam simili a chi si trova in casa una ricchezza considerevole, inavvertita quasi o non pregiata dapprima; e lietamente maravigliato s'apparecchia a studiarla e ad esporla all'altrui ammirazione.

Or essendo certo che molte monografie si faranno, offro una modesta contribuzione al futuro scrittore d'una monografia sul Guercino, il quale è uno dei pittori che tra i primi viene incontro a chi si sofferma dinanzi all'ampia e bella scena, e che, pur non provenendo dal Caravaggio, ne seconda a suo modo e ne continua gl'intendimenti. Il pittore fu sì fecondo che non sarà facile a nessuno adunar l'elenco di tutte le opere di lui; è utile intanto andarle segnalando, a mano a mano che ci avviene di trovarne.

Nel palazzo dei marchesi Patrizi, a Roma, ne ho vedute tre. Un *S. Gerolamo*, grande al vero, vecchio e membruto, accovacciato in terra dinanzi a un basso tavolo, nell'atto di sigillar le sue famose lettere. Ne ho veduto una buona copia nei depositorî della Galleria nazionale al Palazzo Corsini: quello di casa Patrizi è un originale senz'alcun dubbio. Questo santo fu pel Guercino argomento di trattazione frequente, come allo Spagnoletto, suo contemporaneo. Chi voglia scorrere il *Registro* che tenea diligentemente Paolo Antonio Barbieri, fratello del pittore, s'incontrerà con S. Girolamo molte volte. Potrei farne ricordo qui, se mi paresse giusto pensare che qualcuna di quelle annotazioni si riferisca al quadro di casa Patrizi, ma le descrizioni mancano, e, di più, convien dire che l'annotazione più vecchia (relativa, s'intende, a quadri di questo soggetto, giacchè il Registro s'inizia nel 1629) è del 14 novembre 1639, quando il Guercino, attirato dagli esempi di Guido Reni, addolciva lo stile, perdendo qualcosa della rude efficacia, che gli aveva procurato tanta ammirazione nella giovinezza, e di cui questo dipinto può dirsi un saggio. Esso è dunque anteriore certamente di molti anni a quella data, fatto quando a fianco del pittore non c'era un fratello che gli tenesse in regola tutte le partite, con gran rispetto della cronologia; da mettere, io credo, nel tempo che il Guercino fu a Roma, ossia dal 1621 al 1623. È della fase medesima in cui fu dipinta la *S. Petronilla*. Forse il quadro è di quelli di cui il Malvasia (sempre poco informato di ciò che i suoi lodati avean fatto fuor di Bologna) non ebbe che una vaga notizia, e a cui allude con queste troppo succinte parole: « dipinse diverse cose al Sig. Card. Monti, ed altri Cardinali, e fece molte opere al Sig. Tiberio Lancellotti ». Si noti da ultimo che gli annotatori del Malvasia noverano « tra i quadri di cui non è caduta opportunità di far menzione nella vita: nella Galleria Fesch S. Girolamo ginocchione ». È questo?.....

L'altro quadro, che qui riproduco, *S. Francesco che predica agli uccelli*, di piccola misura, potrebb'esser quello che nel *Registro* suddetto è notato sotto

la data 14 febbraio 1637, con queste parole: « Dal Molto Illustre Sig. Cavaliere Cremona si è ricevuto ducatoni 35 per un San Francesco picciolo fatto a detto Signor — dico scudi 45 lire 3.15 ». Qualche dubbio tuttavia mi desta la data, perchè il quadretto non annunzia diminuzione d'energia giovanile, e sembra lavoro d'alcuni anni prima. Diletta straordinariamente veder il consueto



Fig. 1. — S. Girolamo. *Roma*, Palazzo Patrizi.

vigore di stile dimostrar la flessibilità e la grazia che si richiedevano per un soggetto di sì amabile poesia. È quel diletto, se il paragone è ammissibile, che si proverebbe nel veder un atleta chinarsi amorevole a vezzeggiar un bambino. L'atteggiarsi del santo ha un'eleganza conforme al sentimento fratellevole che gl'inspira un insolito sermone ad insoliti uditori: egli ha nella persona qualcosa dell'agilità e della vivezza loro, e par che uno spirito arcano metta in accordo le loro anime e i loro corpi, rispondendo alla gran pace di quella solitudine, ove nè altro animale nè altro uomo apparisce. In condizione di misura a cui il pittore non è avvezzo, il suo pennello non s'è smentito, e nell'angusto spazio ha trovato, come poche altre volte, il pregio del grandioso. Il gentil santo d'Assisi ebbe la virtù d'immettere sempre nel Guercino un'esaltazione poetica, che proruppe in forme originali. Si veda, ad esempio, quello ch'è a Bologna nella chiesa di S. Giovanni in Monte.

L'ultimo è il meno pregevole; ne do tuttavia la riproduzione, come saggio dell'aspirazione ch'ebbe il pittore di somigliar a Guido. È una *Madonna addolorata*, con le dita intrecciate, veduta sino alla metà del petto. Ho dubitato che potess'essere di Benedetto Gennari; ma, ben considerandone il tocco fresco e risolutivo (nel Gennari il tocco non ha mai questa fermezza, e non raramente



Fig. 2. — S. Francesco. — *Roma*, Palazzo Patrizi.

s'annega nella modellazione un po' bolsa, per usar la parola dei pittori) mi son convinto che anch'essa è del maestro. Non reca, come gli altri due, la testimonianza d'una visione originale: è un viso dolente, con gli occhi rossi e pesti, il quale sembra riproduzione meccanica di altri fatti prima, e par che lungo il cammino sia svaporato, per tedio di ripetizione, il primitivo sentimento di commozione provato dal pittore. Ad ogni modo, anche questo quadro meritava un cenno.

Arreco da ultimo un'altra modesta contribuzione a chi scriverà del Caravaggio. Il D.r Roberto Longhi, nel rivendicar giustamente a questo pittore il bellissimo *S. Antonio di Padova*, che si vede nella chiesa romana dei Santi

Cosma e Damiano, e nel far conoscere il Caravaggio d'Ancona (che non credo però rappresenti *S. Nicola da Tolentino*, ma *S. Tommaso da Villanova*) accennò ad un quadro che fino al tempo di Napoleone I si vedeva nella chiesa di S. Filippo in Ascoli Piceno, e che, involato dalla prepotenza francese, andò poi perduto (V. *Arte*, giugno 1913). Oltre che Tullio Lazzari, nel libro *Ascoli*



Fig. 3. L'Addolorata. — *Roma*, Palazzo Patrizi.

in prospettiva, da cui il D.r Longhi ha desunto la notizia di quel dipinto, il quale rappresentava *S. Isidoro* nell'atto di percuotere il suolo per farne zampillar l'acqua, ne fa menzione con parole di molta lode Baldassare Orsini nella *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli*, ecc., libro pubblicato a Perugia nel 1790. E Giambattista Carducci, che stampava nel 1853 l'opera *Su le memorie ed i monumenti di Ascoli*, deplora la perdita dell'« opera bellissima » e accenna alla copia che allora se ne vedeva, e che io stesso ricordo d'aver vista nella mia giovinezza. Abbattuta la bella chiesa settecentesca, adorna di graziosi stucchi, per dar posto al nuovo palazzo della provincia, i quadri (tranne uno di Sebastiano Conca, assai degno, che fu portato nella pinacoteca pubblica) furono ricoverati, come materia d'ingombro, in magazzini del palazzo comunale, poi sparpagliati, e quasi dimenticati da ultimo, tanto che mi è stato difficile il rintracciar quella copia del *S. Isidoro* del Caravaggio; e devo alla premura dell'ing. Arturo Paoletti averla ritrovata finalmente. Benchè sia copia tutt'altro che bella, anzi fatta da pittore

dozzinale, essa resta unico documento che ci metta innanzi agli occhi almeno la composizione dell'originale perduto, e perciò m'è parso che valesse la pena di farla conoscere.



Fig. 4. — S. Isidoro (copia da un quadro del Caravaggio).
Ascoli Piceno, Palazzo comunale.

E poi... chi sa! la riproduzione che qui ne offro, può valere a far ravvisare l'originale, forse non distrutto, ma annidato in luogo fin qui sfuggito all'attenzione di un conoscitore. Apriamo la porta alla favorevole possibilità di un ritrovamento. I ritrovamenti non sono sempre del tutto casuali. Quando un vecchio pittore è risalito nel credito, e gli animi si son avvezzati ad amarlo, le volontà s'infervorano nel ricercarne le opere, gli occhi s'addestrano a riconoscerle

Giulio Cantalamessa.

RICOGNIZIONI ARCHEOLOGICHE NELLE SPORADI.

I.



EL maggio del 1912 il Ministero della Pubblica Istruzione affidava al prof. G. Gerola l'incarico di recarsi nelle Sporadi occupate dall'Italia per studiarne i monumenti medioevali. Con la stessa infaticabile alacrità con la quale pochi anni prima aveva ricercato e illustrato i *Monumenti Veneti dell'isola di Creta*, il Gerola era giunto quasi al termine del suo nuovo lavoro, allorchè S. E. il Ministro, accogliendo l'iniziativa del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, disponeva che la Scuola Archeologica di Atene cooperasse nel compiere la ricognizione dei più antichi monumenti di quelle isole.

Perciò verso la fine del luglio 1912 fu da me inviato a Rodi il Dottor G. G. Porro, membro della nostra Scuola, il quale, visitate le isole di Nisyros, Telos e Chalke insieme al prof. Gerola, — dopo che questi fu tornato in Italia — continuò a viaggiare per le Sporadi fino all'ottobre, per compiervi i lavori di cui egli stesso ha reso conto a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, e che soprattutto consisterono:

1° nel raccogliere le notizie necessarie a completare, per la parte archeologica, l'elenco dei monumenti di Rodi, Syme e Kos, prendendo in particolare esame i materiali archeologici che non fossero già conosciuti;

2° nell'accertare e assicurare il buon mantenimento delle raccolte di antichità provenienti così dagli scavi di Kos e di Lindos, come dai recenti lavori edilizi della città di Rodi.

Delle notizie raccolte dal D.r Porro intorno alle località e agli avanzi archeologici di Rodi, Syme e Kos, il Dr. Gerola si è valso appunto nel compilare l'*Elenco dei Monumenti delle Sporadi*, edito al principio del corrente anno per cura del Ministero della Pubblica Istruzione (1).

* *

Compiuto così per le Sporadi tale lavoro preliminare, il Ministro della Pubblica Istruzione, alla fine del Gennaio 1913, deliberava che la scuola archeologica di Atene approfondisse le ricerche nelle isole occupate dall'Italia, eseguendovi qualche scavo, e si compiaceva di affidare a me l'incarico di scegliere a tal uopo la zona più adatta.

(1) *Le tredici Sporadi* (Roma 1913), vol. LXXI della serie: *Elenchi degli edifici monumentali*.

Per attenermi alle istruzioni ricevute, mi recai senza indugio a Rodi, ed ivi, favorito in ogni modo da S. E. il Generale Ameglio e dalle Autorità da lui dipendenti, fra il 16 e il 26 febbraio, potei compiere una breve ricognizione archeologica in quella zona dell'isola alla quale intendevo indirizzare le nostre speciali ricerche (1). Nel viaggio mi fu compagno il D.r Porro, che aveva già prima percorso quei luoghi, e che era destinato ad attuare il piano dei nostri saggi di scavo.

Evitando, per cortesia scientifica, il territorio di Lindos in cui si era svolta l'attività degli archeologi danesi, Sigg. Blinkenberg e Kinch, la nostra ricognizione, altresì per motivi d'indole pratica, fu limitata alla zona costiera, che dalla città di Rodi si stende verso sud-ovest fin verso il Capo Monolithos.

Tale zona è assai interessante in quanto, oltre l'appartenere ai territorii di due fra le più antiche ed illustri città dell'isola, Jalysos e Kamiros ricordate da Omero (2), comprende in sè imponenti rovine, quali son quelle attribuite a Kretinai (la cui fondazione risalirebbe ad Althaimenes di Creta), e le altre più meridionali in contrada di Haghios Phokàs e Vasilikà. Ma ivi la terra più che dai famosi terremoti dell'isola (3), è stata sconvolta dagli scavi per la ricerca dei tesori che hanno arricchito le raccolte archeologiche di Londra, Parigi, Berlino (4), nè si è mai scavata con intenti e criterii del tutto scientifici; sicchè, mentre per la terza importante città dell'isola, Lindos, esplorata con diligente studio dai Danesi, possediamo pregevolissimi rapporti dei trovamenti (5), invece sugli scavi di Jalysos e Kamiros non ci è pervenuta quasi nessuna notizia, neppure dai maggiori esploratori di quei luoghi, Salzmann (6) e Biliotti.

Il Ross (1845 e 1852) (7), e il Newton (1865) (8), nelle descrizioni dei loro viaggi attraverso l'isola, ci danno interessanti notizie circa le antiche vestigia della regione di cui ci occupiamo; più tardi (1881), il Biliotti ne illustrava la topografia in base ai risultati dei suoi scavi (9), occupandosi specialmente della ubicazione di Jalysos, Kamiros, Kretinai e infine l'Hiller von Gaertringen, nelle sue accurate ricognizioni, controllava i dati precedenti per illustrare la raccolta del materiale epigrafico nel XII volume delle *Inscriptiones Graecae* (10). Ma pure in seguito a tali lavori e altri ancora di carattere più generale, restano insolute varie questioni topografiche e quasi nulla sappiamo circa l'estensione e i monumenti delle principali città, circa la distribuzione e lo sviluppo delle loro necropoli, la forma e l'arredamento delle singole tombe. Far luce su tali punti per mezzo di nuovi scavi, inspirati alle esperienze acquisite e alle esigenze

(1) I disegni, eccetto quelli delle figg. 10 e 20, e tutte le fotografie furono eseguite dal sottoscritto.

(2) Hom., *Iliade*, II, 654 e segg.

(3) Polyb., V, 88 e *IGI.*, I, 9, 23, 708.

(4) Cfr. a proposito De Launay, *Note sur la nécropole de Camiros* in *Revue archéologique*, XXVII, [illegible] p. 182 e segg.

(5) Cfr. [illegible] *archéol. de Rhodes* nel *Bulletin de l'Académie Royale des sciences et des lettres de* [illegible] I, 1903; III, 1905; IV, 1907; V, 1909; VI, 1912.

(6) Salzmann [illegible] pubblicato solo qualche breve articolo, per es. in *Revue arch.*, IV, 1861, p. 467 e segg., e [illegible] intitolato: *La nécropole de Camiros* (Paris, 1875).

(7) Ross, [illegible] *Inseln des ägäische Meeres*, vol. III, IV, passim.

(8) Newton, [illegible] *in the Levant*, passim.

(9) Biliotti et [illegible] *Rhodes*.

(10) Cfr. anche le sue [illegible] topografiche relative alle città minori dell'isola in *Ath. Mitt.*, XVII, 1892, p. [illegible]

del moderno metodo scientifico, sarebbe impresa del maggior interesse, la quale potrebbe non solo fruttare la scoperta di altri monumenti, ma dare un significato maggiore a quelli prima scoperti.

La nostra rapida ricognizione, poco favorita dal tempo invernale, cominciò con la visita del monte Fileremo, sul quale si suole concordemente cercare l'acropoli di Jalysos (fig. 1). Le notizie letterarie ed epigrafiche ci permettono infatti di ritenere che la spianata superiore del Fileremo fosse occupata dalla citta-



Fig. 1. — L'acropoli di Jalysos.

della di Achaia (Ἀχαΐα), detta anche Ὀχύρωμα a causa della sua fortissima posizione, e che sulle pendici ed ai piedi del monte si stendesse la città di *Jalysos*.

Una stazione prima micenea poi fenicia dovette preesistere alla città dorica, la quale poteva trovarsi sul lato settentrionale, rivolta verso il mare. Ora non se ne vede più alcuna traccia ed è probabile che poco o nulla se ne sia conservato, perchè, ridotta già quasi a villaggio ai tempi di Strabone (1), nel Medio Evo forniva ai Cavalieri i materiali per le numerose ville di cui era sparsa l'amenissima baia di Trianda. Una folta vegetazione cresce oggi nel sito della città antica (fig. 2), ed uno scavo colà non sarebbe forse nè agevole nè proficuo. È promettente invece la spianata superiore del Fileremo, sebbene le fortificazioni ed un chiostro dell'epoca dei Cavalieri mostrino pure di essere sorti a spese degli antichi edifizi. Sopra una terrazza a nord-est, presso una fontana ombreggiata da grandi alberi (fig. 3), e sul breve pendio che la separa dalla spianata superiore si notano vari tronchi di colonne scanalate e rivestite di stucco (diametro m. 0,57), un capitello corinzio e molti grandi blocchi di pietra calcare con fori per staffe metalliche, in parte riutilizzati nella scalinata che sale in cima, e tutti provenienti da un edifizio dell'acropoli.

(1) Strabo, XIV, p. 655.

Questa si stende in forma di elisse da nord-est a sud-ovest, salendo gradatamente da ambo le parti (alt. mass. m. 275 circa): agli estremi punti est ed



Fig. 2. — La baia di Trianda dall'acropoli di Jalysos.



[illegible] Sulla via del Fileremo (acropoli di Jalysos).

ovest si conservano avanzi delle fortificazioni dei Cavalieri, fondate in parte sopra mura ellenistiche a grandi blocchi; due poderose torri rotonde ad ovest

dominano tutta la pianura di Trianda (fig. 4). Sull'altura orientale dell'acropoli s'erge il pittoresco rudero del chiostro franco, i cui vani coperti da ampie

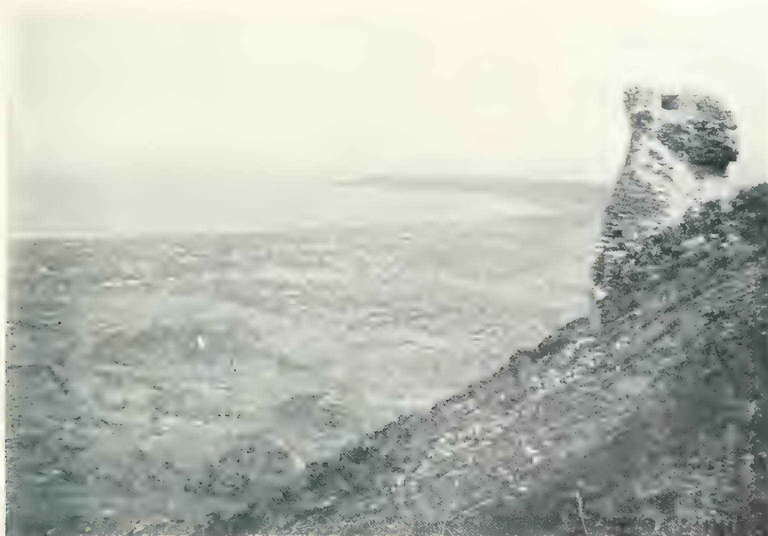


Fig. 4. Necropoli di Jalysos
Villaggio e baia di Trianda viste dal Castello dei Cavalieri sul Fileremo.



Fig. 5. — Chiesa di Nostra Signora del Fileremo.

volte a crociera sono illuminati da finestre gotiche (fig. 5). Questa è, secondo il Ross, la chiesa di Nostra Signora del Fileremo, la quale potrebbe aver preso

il posto dell'*Hera Telchinia*, venerata a Jalysos (1). Un poco a nord della chiesa, il Dr. Porro trovò confitta nel suolo, capovolta, una stele di marmo grigio, mancante della parte superiore (alt. mass. m. 0,28; largh. m. 0,21 - 0,195 con la seguente iscrizione (lettere alte m. 0,013): ΙΗΝΩΝ | ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΙΡΕ

Ad ovest dell'edificio stesso notammo le tracce di un antico muro di tipo pseudo-isodomo, il quale va da nord a sud e sembra aver segnato i limiti di un *temenos*; ma non vi è alcun indizio per stabilire dove si venerasse Athena Jalysia Polias e dove fossero il *hieron* e il *temenos* di *Alektrona*, di cui ci parlano le iscrizioni (2). Soprattutto promettente per uno scavo mi sembra la parte centrale, più bassa, dell'acropoli, dove, sopra gli antichi ruderi, deve essersi naturalmente accumulata maggior quantità di terra preservandoli dalla completa distruzione.



Fig. 6. — Ingresso d'una tomba a camera presso Villanova.

Quanto alle tombe di *Jalysos* che sono fra le più antiche dell'isola, avendo fornito quasi esclusivamente ceramica di stile tardo miceneo (3), importanti gruppi di esse trovansi sopra alcune collinette denominate *Makrà Vunàra*, le quali s'innalzano nella pianura fra il Fileremo ed il villaggio di Trianda, un poco a sud-ovest di quest'ultimo (fig. 4). Se si pensa all'enorme estensione della necropoli di *Kamiros*, vien fatto di credere che solo una piccola parte di quella di *Jalysos* sia stata esplorata, rimanendo da trovare specialmente le tombe elleniche. A quanto dicono, gli esploratori di *Makrà Vunàra* sospesero le loro ricerche scoraggiati non dalla scarsezza dei trovamenti, ma solo dalla profondità dello strato archeologico.

Può darsi peraltro che a *Jalysos* stessa, o a qualche suo sobborgo, appartengano altre tombe trovate presso il moderno villaggio di Kremastì, a circa tre quarti d'ora a sud-ovest di Trianda.

(1) Diod., V, 55, 2.
(2) *IGI.*, I, 786, 5; 677.
(3) Walters, *Hist. of ancient pottery*, I, p. 58, 152, 270.

Ivi sopra un'altura chiamata Dafni, si trovano tombe a fossa rivestite e coperte di lastroni posti in piano o a doppio spiovente. Presso la base del colle noi stessi raccogliemmo alcuni frammenti di vasi fittili di tarda epoca micenea, ma più in alto si trovano numerosi cocci ellenici a figure nere e rosse.

A Villanova, distante circa mezz'ora da Kremastì, già il Newton (1), aveva notato avanzi ellenici lungo la spiaggia ed un frammento di rilievo in marmo, forse di epoca romana, murato in una chiesa moderna. A noi capitò di vedere i pezzi di un bel sarcofago in marmo scolpito e un gruppo di tombe scoperte per caso da un contadino, un tal Janni Zapàkos, nella sua proprietà.



Fig. 7. - L'acropoli di Kamiros da nord.

Le tombe sono scavate nella roccia calcarea di un'altura a sud della chiesetta di Haghia Marina. Ne erano apparse quattro, disposte sopra una linea da est ad ovest, con l'ingresso a nord. La meglio conservata consiste in una cameretta di m. 2,05 × 1,70, alta poco più di un metro, preceduta da un *dromos*, largo m. 1,60 circa. La porta (fig. 6) era chiusa da un lastrone, e dentro, accanto agli scheletri, si conservavano molti vasi, che, secondo la descrizione fattane dal contadino, si potrebbero ritenere di epoca arcaica.

* *

Sul cammino da Villanova a Kalavarda, in territorio di Kamiros, non s'incontra altra importante località antica all'infuori di quella ove doveva sorgere il tempio di Apollo Eretimio. Un'iscrizione contenente l'elenco dei sacerdoti di questo dio è murata come architrave sulla porta della cappella di S. Spiridione, che sorge isolata a pochi passi dal villaggio di Theologos (2).

(1) NEWTON, *Travels and discoveries in the Levant*, I, p. 238 e segg.

(2) *IGI.*, I, 730-735.

Nel villaggio stesso in casa di Stergios Stamàtis vedemmo una piccola stele di marmo bianco, alta m. 0,42; larga m. 0,19-0,17 con l'iscrizione ΛΙΝΟΣ.

Il sito del tempio di Apollo fu identificato dal Ross (1) nella pianura a nord-ovest di S. Spiridione, sulla sinistra della strada verso Kalavarda, ove eseguendo uno scavo, egli scoprì diverse altre iscrizioni col nome di Apollo Eretimio, e, fra queste, una incisa sopra un frammento di *omphalos*. Ma da tali scavi è risultato che al posto del tempio e con i suoi materiali nel medio-evo si costruì una chiesa; quindi non vi è speranza di trovare le rovine del più antico edifizio.

Il sito di Kamiros, che prima era incerto ed il Ross cercava nelle vicinanze del capo Monolithos (2), si è voluto identificare, in seguito agli scavi di Biliotti

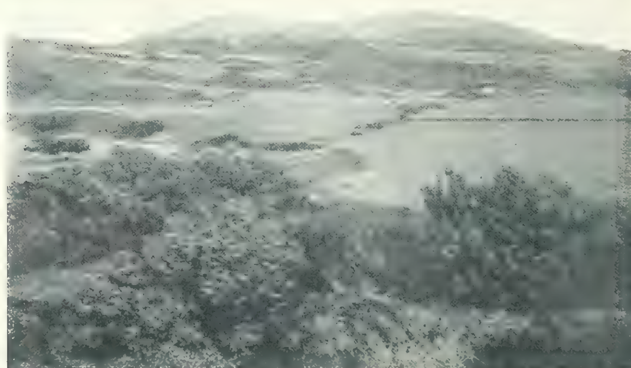


Fig. 8. — L'acropoli di Kamiros da sud.

e Salzmann, sopra un'altura un poco a sud del promontorio di Haghios Minàs, a ovest del villaggio di Kalavarda, distante da questo poco più di mezz'ora.

L'acropoli s'erge maestosa (fig. 7) dominando la pianura ed il mare, in fondo al quale si vede l'isola di Syme profilarsi sullo sfondo più sbiadito delle coste dell'Anatolia; a sinistra sull'estremo orizzonte, è Nisyros. La spianata superiore (fig. 8), in forma di elisse allungata da est ad ovest, ha una leggera depressione nel mezzo; i fianchi discendono ripidamente da ambedue le estremità e invece digradano dolcemente dalla parte del mare, a nord, ove doveva stendersi la città, fra il fiume Arghirò ad est e un piccolo torrente ad ovest; a sud una profonda valle la divide dalle sue necropoli che le fanno corona intorno.

Quelli che assisterono agli scavi dell'acropoli assicurano che la spianata superiore fu completamente esplorata da Biliotti e Salzmann, ma il Biliotti, a

(1) Ross, *Reisen*, III, p. 100 e segg.; IV, p. 57 e segg.
(2) Ross, *ivi*, III, p. 102 e segg.

quanto pare dalla sua descrizione, non vi trovò altri edifizi se non il tempio di *Athena Telchinia* e un pozzo quadrato, pieno di *ex-voto* (1). Egli dice peraltro che la città si stendeva ai lati d'una strada, la quale, dal mezzo dell'acropoli, scendeva verso il mare e a sud-ovest restavano le tracce d'una porta col principio di un'altra via fiancheggiata da statue, specie di *via sacra*, diretta verso il territorio di *Jalysos*. Non il più piccolo vestigio si conserva di tale via e della porta, nè è facile trovare il perimetro e le porte della città, se è vero ciò che antichi scrittori affermano, che cioè la città di Kamiros non era fortificata all'epoca ellenica (2). A me pare che una via per salire all'acropoli potesse svolgersi sul versante sud e riuscire all'angolo est. Invece sotto l'acropoli, sul lato nord, dove è lo sbocco di una galleria sotterranea coperta da volta a sesto acuto e dove trovasi un pozzo, vi sono delle terrazze sulle quali ben potrebbero ritrovarsi gli avanzi di antiche abitazioni. Ivi infatti si veggono alcuni blocchi e ruderi di muri e di là provengono alcune iscrizioni, fra cui quella importantissima pubblicata in *IGI.*, I, 694. Inoltre un vecchio scavatore di Kalavarda, il sig. Eleuterio Moschidis, che assistè il Biliotti in tutte le sue esplorazioni, rinvenne in quei pressi (non molto tempo fa, egli dice) un frammento epigrafico (fig. 9) (3), il quale è pure assai notevole perchè, come ben volle farmi osservare il sig. Hiller von Gaertringen, appartiene a una iscrizione simile a quella edita in *IGI.*, I, 695 e col nome della gente dei **Κρητινάδαι**, derivato da quello di un eroe eponimo **Κρητίνας**, ci conserva il ricordo di un antichissimo centro, **Κρητίναι**, nelle sue origini strettamente collegato con Creta.



Fig. 9. — Frammento di lastra marmorea scritta da Kamiros.

Secondo il Moschidis qualche tomba fu trovata pure sul versante nord del colle, laddove generalmente si dice essersi estesa la città, quindi resta a vedere quali fossero da questa parte, nelle differenti epoche, i limiti del centro abitato, il quale da tutti gli altri lati è nettamente circoscritto da profonde valli e, al di là di queste, da vaste necropoli (fig. 10). Che l'abitato risalga a tempi antichissimi, al periodo miceneo, non si deduce se non dall'età delle tombe, le quali sono tanto più antiche quanto più vicine all'acropoli.

Il gruppo di tombe più antico è quello di *Papasilures* che occupa il versante nord del colle elevantesi di fronte all'acropoli, a sud: ivi si vede ancora una grande tomba a *tholos* scavata nella roccia tenera, con *dromos* di metri 3,25 × 1,90-1,40 e camera di m. 2,80 × 2,60 circa. A quanto pare, avevano seppellito in essa durante un periodo assai lungo, perchè dentro si trovarono vasi appartenenti così al periodo miceneo e protogreco, come alla buona età ellenica.

Anche le tombe di *Kekràki* (camere o fosse scavate nel vergine), che occupano un'ampia distesa sul declivio posto immediatamente ad est dell'acropoli, hanno dato vasi micenei, e noi stessi vi abbiamo raccolti vari pezzi di grandi *pithoi* decorati con ornamenti geometrici di età protogreca (4).

(1) Biliotti, *op. cit.*, p. 395 e segg.

(2) Thukyd., 8, 44.

(3) Lastra di pietra grigia, variegata, spess. m. 0,10, rotta e mancante da tutte le parti meno a sinistra, dove conserva l'antico margine. Il frammento misura m. 0,16 × 0,145. Lettere assai regolari, *στοιχηδόν*, alte m. 0,018 e 0,016.

(4) Cfr. Stokes, *Stamped pithos fragments* in *Annual of the British School at Athens*, XII, 1905-6, p. 71 e segg.

La necropoli, con tombe simili a quelle di Kekràki, si stende ancora più ad est in località *Patèlles*, ma di qui provengono specialmente vasi greci a f. n. e a f. r. Le creste dette *Kazvìri* che girano a sud-est del pendìo di Papasilures, formano il centro delle necropoli.

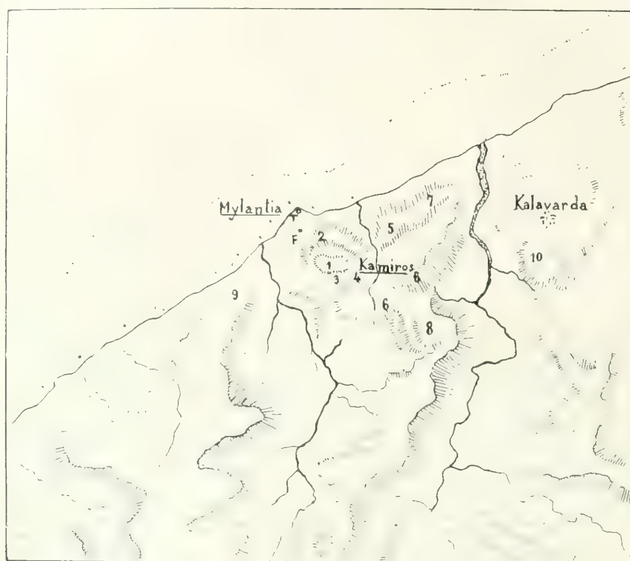


Fig. 10. — Territorio di Kamiros
Ingrandimento della carta dell'Ammiragliato Inglese, n. 1667.

T. Torre medioevale	F. Fontana
1. Necropoli	6. Tombe di Kazviri
2. Città	7. — di Patelles
3. Tombe a giro	8. — — Hatzuperno
4. — di Papasilures	9. — — Ekellura
5. — — Kekraghi	10. — — Anitoro

Un altare in pietra, ivi trovato con l'iscrizione **Τῶν κατὰ τὸν σεισμὸν τελευτασάντων**, accenna a una distruzione dell'abitato nel sec. III a. C. (1), in seguito al violento terremoto del 222.

Oltre alle solite tombe scavate nel vivo, contenenti per lo più vasi greci di buona epoca, a Kazvìri erano anche camere sepolcrali costruite a blocchi squadrati di pietra locale. Un bell'esemplare di queste si conserva sopra l'altura denominata *Hatzúperno,* a sud di Kazvìri. Sebbene franata e in gran parte distrutta dalla gente del luogo che ne ha asportato i blocchi, lascia tuttavia vedere la sua bella costruzione in *opus quadratum* rivestito d'uno spesso intonaco di argilla scura, con volta a sesto acuto. La camera, avente in fondo due loculi rettangolari, misura m. 4,20 × 2 circa, ed è accessibile attraverso un *dromos,* fiancheggiato pure da muri a blocchi. La maggior parte delle tombe di Hat-

(1) Cfr. *IGI.*, I, 708.

zúperno sono però semplici fosse rettangolari, scavate nel fondo di un pozzo verticale, ricoperte da lastroni posti in piano o abbinati a doppio spiovente e appartengono ad epoca ellenistica o posteriore.

Altrettanto tarde sono infine la maggior parte delle tombe scavate sopra un pendìo, detto *Fikellura*, il quale scende ripidamente verso il mare a nord-ovest dell'acropoli, da cui lo separa il profondo letto d'un torrente. Qualche bel vaso dipinto di età ellenica proviene pure da Hatzúperno e Fikellura, ma pochi saggi fatti da noi stessi in ambedue le località, ancora non del tutto



Fig. 11. — Saggi di scavo nella necropoli di Kamiros.

sfruttate, bastarono a persuaderci della tarda età di questi due sepolcreti, i quali sono appunto i più lontani dall'acropoli.

Sul versante sud-ovest di Hatzúperno (fig. 11), ove fra i cespugli veggonsi a fior di terra alcuni tagli nella roccia e gli avvallamenti di fosse sepolcrali scavate e mal ricoperte, i nostri saggi preliminari del 19 e 20 febbraio scoprirono subito tre tombe a fossa del tipo sopraindicato. Ciò prova all'evidenza come questa necropoli sia stata esplorata saltuariamente, forse appunto perchè non fruttava i vasi dipinti soprattutto desiderati.

La più notevole delle tombe da noi trovate era coperta da tre grandi lastroni di pietra (fig. 12), tolti i quali apparve la fossa (metri 1,50 × 0,40; prof. 0,35), contenente nessun avanzo di scheletro, ma solo, al posto dove suole essere la testa, a nord-est, un'anforetta ordinaria e una bella *hydria* ellenistica coperta di vernice lucente, con labbro baccellato e piccolo serto in rilievo sul collo (fig. 13). All'estremità opposta della fossa, uno *skyphos* a vernice nera in frammenti.

A Fikellura abbiamo trovato un tipo alquanto diverso di tomba, forse più recente dell'altro; la fossa (lungh. m. 1,80 circa) scavata non già nel fondo, ma in una delle pareti lunghe del pozzo, in cui si scende per mezzo di un gradino, e le lastre di chiusura poste verticalmente. Lo scheletro, senza suppellettile, aveva la testa a nord-est; fuori un grosso vaso di terra ordinaria.



Andando per circa tredici kilometri lungo la spiaggia a sud-ovest di Kalavarda, si giunge in una località chiamata *Leros* o *Lelos*, dove probabilmente



Fig. 12. — Tomba della necropoli di Kamiros. (prima dell'apertura).

si deve cercare la sede dell'antica gente (*δᾶμος*) dei *Λέλιοι*, nominata in una iscrizione (1). Qui si stende al livello del mare una vasta pianura, forse in parte di formazione alluvionale, solcata da un fiume e circondata da alture che si succedono a semicerchio. Attraverso una gola a sud apparisce nello sfondo la maestosa vetta del monte *Atabyros* (fig. 14). Appunto colà può verosimilmente localizzarsi il mito dell'eroe Althaimenes. Questi, secondo Apollodoro (2), avendo saputo da un oracolo che suo padre Katreo, figlio del re Minos, sarebbe stato ucciso da un figliuolo, fuggì da Creta a Rodi e vi fondò la città di Kretinai;

(1) *IGI.*, I, 201, 4. Cfr. Van Gelder, *Geschichte der alten Rhodier*, p. 12 e 218.
(2) Apollod., *Βιβλιοθήκη*, III, 2, 1, 1 f.

quindi salito sul monte Atabiro, vi costruì un altare pel culto di Giove Atabirio in memoria del suo patrio Iddio. Ma dopo molti anni, venendo Katreo da Creta per offrirgli il trono, Althaimenes, senza riconoscerlo uccise il padre, mentre questi si azzuffava con la gente del luogo che gli contendeva l'approdo.

Nella pianura di Leros e sui colli circostanti, nel luogo detto pure oggi Kritinià, si conservano avanzi di costruzioni e necropoli che, col Biliotti (1) ben possono attribuirsi all'antica *Kretinai*, una città, la quale secondo le antiche fonti (2) sorgeva appunto nel territorio di Kamiros fra il mare e l'Ata-



Fig. 13 — Tomba della necropoli di Kamiros. (dopo l'apertura).

biro. Fu forse il nome di questa città, derivante da un eponimo **Κρητίνας** che fece del locale eroe camirense, Althaimenes, un colonizzatore venuto da Creta (3).

Ma comunque sia di ciò, il D.r Porro ed io, a parte ogni preconcetto pel mito di Althaimenes, abbiamo notato nella necropoli di Leros un fatto notevole nel riguardo delle antichissime relazioni che indubbiamente dovettero esistere fra Creta e Rodi.

La necropoli di cui parlo occupa il fianco e la spianata superiore del colle col quale termina ad est la corona di alture racchiudenti il piano di Leros;

(1) Biliotti e Cottret, *Rhodes*, p. 413 e segg.
(2) Steph. Byz., s. v. *Κρητίναι*.
(3) Van Gelder, *op. cit.*, p. 28 e segg.

all'estremità opposta del semicerchio, detta oggi Langonià, si vede scendere a picco una estesa parete di roccia del color del rame e, sopra ad essa, più a sud-ovest, dall'alto domina il mare la turrita fortezza medioevale di Leros, che ha dato il nome al vicino villaggio di Kàstellos (fig. 19).

Le tombe, a camera preceduta da *dromos*, sono scavate entro la roccia su terrazze artificiali, mentre nella spianata superiore si vedono pure delle semplici fosse, e tutto il terreno è ancora cosparso di cocci dipinti, fra cui rari quelli di buona epoca ellenica, ma assai numerosi quelli geometrici e micenei. L'importante si è che noi stessi vi abbiamo raccolto alcuni frammenti dipinti



Fig. 14. — Il monte Atabiro visto dalle rupi di Leros.

con fitto reticolato a vernice rossa su fondo giallognolo, frammenti i quali del tutto somigliano alla ceramica della fine del primitivo periodo minoico cretese.

Tale somiglianza non è decisiva, e molto invoglia a ricercare se quei frammenti appartengano al vero e proprio periodo geometrico, o all'età molto più remota in cui Creta e le Cicladi usavano già di dipingere i vasi con decorazioni lineari.

Ruderi, blocchi sparsi e macère di sassi provenienti dalla rovina di antichi edifizi sono in fondo alla valle, dove il fiume, scendendo tortuosamente, avvolge a sud e a ovest la base di un'altura rocciosa, specie di bastione circolare (alto circa m. 90), coronato da un'antica fortezza (oggi *Castráki*). Ben se ne scorge dal piano il muro settentrionale (fig. 15), muro di sostegno e a un tempo di difesa, lungo m. 12,50, alto più di m. 3, costruito in bel sistema poligonale di epoca ellenica (fig. 16).

Uno stretto, ripido sentiero sale fra le rupi da nord a sud-est e quindi a nord-ovest, riuscendo dinanzi ad una grande porta, i cui stipiti sono in parte ricavati dalla viva roccia, in parte costruiti con enormi blocchi forniti nell'interno d'incavi verticali per l'appoggio dei battenti (fig. 17).

Vicino all'ingresso giace al suolo un grosso pilastro di pietra di metri 1,30 × 0,44 × 0,43, con cornice aggettante in basso e in alto e con una tarda iscrizione a grandi lettere apicate (alte, m. 0,07): **ΣΩΦΡΟΣΥΝΗΣ** (1).

Sopra un'altra pietra, forse frammento di architrave, che non abbiamo ritrovato, il Biliotti aveva letto: **ΑΡΙΔΑΛΟΣ** (2).

Varcata la porta, per una breve scala tagliata nella roccia, si giunge alla vetta, sulla quale la roccia stessa è tagliata in modo da formare come due bacini



Fig. 15. — Kastraki di Leros.

o vani circolari. Del più basso, ad est, si conserva parte del piano e della parete occidentale, dell'altro rimane invece quasi tutta la cinta elevata fino a m. 2,10 ad est, avente un diametro di circa m. 3. Il Biliotti volle poeticamente animare quelle strane rocce con la leggenda di Althaimenes, immaginando là sopra il santuario dell'eroe, e le due grandi conche circolari scavate nella roccia per raccogliere ad uso sacro le acque piovane. Ma piuttosto non erano quei vani coperti da tetto e non servivano come rifugio alle scolte della piccola fortezza? Credo che forse soltanto uno scavo più esteso di quello che ha già tentato la gente del luogo, tra la scala di accesso e il muro poligonale, potrebbe chiarire la destinazione del singolare recinto fortificato.

Al Biliotti e al suo immaginoso collaboratore, il Cottret, nella pianura di Leros tutto parlava di Althaimenes; per loro un grosso dado di pietra locale, intagliato nella parte superiore di una prominenza rocciosa (fig. 18), a circa 500 metri a nord-ovest di Kastraki, non sarebbe che il sostegno di una statua

(1) *IGI.*, I, 740.

(2) Biliotti, *op. cit.*, p. 419 e *IGI.*, I, 741.

colossale dell'eroe; e, un poco più ad ovest, presso la spiaggia del mare, a Langonià, essi credevano di riconoscere nella facciata d'un edificio con frontone



Fig. 16. — Muro settentrionale del Kastraki di Leros.



Fig. 17. — Ingresso al Kastraki di Leros.

scolpito nella roccia, l'*heroon* di Althaimenes, il quale dopo l'involontaria uccisione del padre, avrebbe pregato di essere inghiottito dalla terra nel luogo del parricidio.

La suddetta prominenza di roccia, già notata dallo Spratt nella sua pianta (fig. 10, n. 3) come un *Βῆμα*, ha infatti qualche somiglianza con un'antica tribuna e propriamente con la tribuna della Pnice ateniese.

Avendo innanzi una platea naturale, si erge dal piano di circa m. 3,50 e misura all'incirca m. 6,75 × 5,25 (fig. 20). Superiormente sono intagliati sul davanti due gradini profondi m. 0,64 il più basso, m. 0,90 l'altro e, al disopra di questo, s'eleva di m. 0,90 una specie di basamento quadrangolare (m. 1,30 × 1,00) il quale ci ricorda appunto l'altare dietro la tribuna della Pnice. Secondo me anche a Leros possiamo riconoscere un simile altare. È accessibile dal piano



Fig. 18 — Tribuna intagliata nella roccia a Kritinià.

superiore della roccia che, dietro ad esso, trovasi a soli 8 cm. più in basso, e comprende due cavità circolari comunicanti, l'una (diam., m. 0,18) profonda m. 0,07, l'altra di forma conica (diam. m. 0,50), profonda m. 0,60. Tali cavità servivano forse a raccogliere l'acqua lustrale o il sangue delle vittime dei sacrifizi.

L'altro monumento (fig. 21), il supposto *heroon* di Althaimenes, è intagliato nella parete rocciosa che scende a picco, chiudendo ad ovest la piccola baia di Langonià tutta cosparsa di ruderi medioevali. Rappresenta la facciata di un edificio, sormontata da una lista orizzontale aggettante, di sopra alla quale sporge un frontone. Ai lati di questo, due nicchie ora vuote, dovevano esser destinate a ricevere statue o stele iscritte. Abbiamo qui senza dubbio la facciata di una di quelle tombe scolpite nella roccia di cui si vede un bellissimo esemplare a Lindos, in contrada Kambàna, e per le quali son celebri le necropoli della vicina costa Anatolica, specialmente della Licia, e più ancora quelle dell'Arabia Petrea. Forse appunto dall'Anatolia l'uso delle tombe monumentali scolpite nella roccia passò nell'Etruria, ove se ne ammirano splendidi esempi a Cervetri, a Norchia, a Bieda, a Castel d'Asso. Le rovine medioevali che nascondono la parte inferiore della tomba di Langonià non lasciano vedere se vi fosse la porta d'ingresso all'interna camera sepolcrale. Può darsi pure che la porta non vi fosse,

e il luogo della sepoltura avesse una disposizione speciale rispetto alla facciata del monumento.

Da Langonià, cominciando a salire pel sentiero che conduce al Castello di Leros, un poco al di sopra della facciata scolpita, sulla destra, vedesi una porta di tomba scavata pure nella roccia.

* * *

Lungo tutta la costa occidentale dell'isola e, si può dire, nell'isola intera, eccetto Lindos, il luogo più ricco di antichi avanzi monumentali è la regione

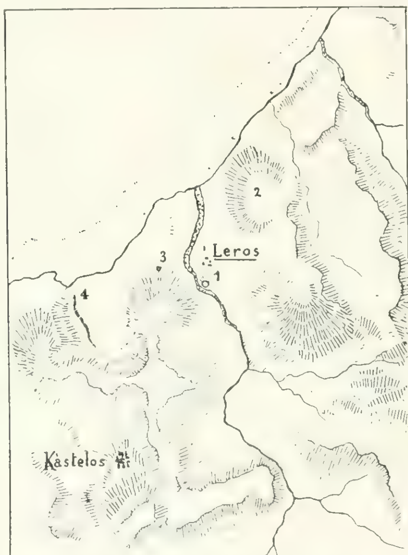


Fig. 19. — Ingrandimento di Leros.
(Ingrandimento della carta dell'Ammiragliato Inglese, n. 1667).

1. Kastraki
2. Necropoli
3. Bema di Kritinià
4. Tomba scolpita di Langonià.

del monte *Akramytes*, a nord del moderno villaggio di Siana, su cui domina dall'alto delle rupi scoscese un altro diruto Castello dell'epoca dei Cavalieri.

Presso la strada che, girando intorno alla estremità orientale dell'Akramytes, scende verso Siàna, il Ross (1) già aveva notato parecchie terrazze sostenute da muri poligonali e un'enorme roccia precipitata dall'alto, nella quale sono scavate due nicchie rettangolari e una camera sepolcrale con tre letti; però il Ross e lo stesso Biliotti accennano appena alle imponenti rovine di Marmarulia o Kephàli, di Haghios Phokàs e Vasilikà, tacendo completamente della vasta necropoli di Kymisàla.

(1) Ross, *Reisen*, IV, p. 61 con figura.

Marmarulia ed H. Phokàs, due alture coperte di folta vegetazione, s'ergono come due acropoli di una grande città ellenica. L'aspetto delle loro estese rovine, che a noi accadde di visitare durante una impetuosa bufera invernale, è dei più impressionanti. Marmurulia, chiamata così dalla gente del luogo per la enorme quantità di blocchi, in predominanza bugnati, che ne ricoprono le pendici e la base, conserva ancora a nord-ovest un bel tratto di muro poligonale con un'alta torre a grandi massi, di m. 10,65 × 9. Anche la valle, tra questa altura e quella di H. Phokàs, è sparsa di rovine; presso un pino selvatico (fig. 22) si vede un banco di roccia, tagliato artificialmente a somiglianza del



Fig. 20. — Pianta e spaccato della tribuna di Kritinià.

c. d. *Bema* di Kritinià, con due gradini e due incavi nel piano superiore, uno a ovest, circolare, l'altro a est di forma ellittica. Qui però il basamento a gradini ricavati dalla roccia è completato sul lato settentrionale (lungo m. 6,35 circa) con quattro grandi blocchi dello stesso materiale fortemente collegati con la roccia e fra loro per mezzo di grappe in forma di ⌐¬. Conservasi pure l'angolo nord-est con l'attacco della parete orientale e sui blocchi stessi vedesi la traccia del primo gradino. Intorno al basamento, in cui pure riconoscerei l'altare di un santuario a cielo scoperto, giacciono alla rinfusa parecchi blocchi quadrangolari recanti sopra una faccia il solco caratteristico per l'inserzione delle stele. Uno di questi blocchi misura m. 0,71 × 0,58 × 0,48 di altezza, con incavo di m. 0,34 × 0,15 × 0,09 di profondità.

Dall'altare, salendo al colle di H. Phokàs, s'incontra a sud-est un bel tratto di muro poligonale (fig. 23), lungo m. 11, avente dal piano di campagna una massima altezza di m. 1,35. Altri muri a grandi blocchi, quali ciclopici quali poligonali, s'incontrano dalla stessa parte, più in alto, e tutti sembrano muri di sostegno piuttosto che di fortificazione.

Per chiarire la loro natura converrebbe scoprirne la faccia interna ora interrata. Mi parve destinato a sostenere una terrazza superiore anche l'imponente muro che cinge il fianco occidentale per una lunghezza di circa m. 30 e

in alcuni punti raggiunge l'altezza di quasi m. 3 (fig. 24). Questo mostra al-l'evidenza due epoche di costruzione: nella parte inferiore somiglia all'*analemma* poligonale del lato sud-est (fig. 23), ma superiormente fu invece restaurato in opera pseudoisodoma con blocchi enormi, alcuni dei quali hanno la fronte decorata da linee a reticolato, incise con la martellina. Il Biliotti accenna anche alle tracce di un tempio di m. 11,90 × 5,70 entro il recinto poligonale dell'acropoli (1), ma noi non potemmo vederlo. Ruderi e materiali appartenenti ad antichi edifizi sono peraltro evidenti sull'alto del colle, e molto importerebbe di conoscere la natura di essi, accertando anzitutto se erano o no difesi da una



Fig. 21. — Facciata di tomba scolpita nella roccia a Langonià.

cinta murale. Era invece una città fortificata con mura turrite quella di cui si ammirano gl'imponenti ruderi a poca distanza da H. Phokàs, verso nord-ovest, in sito denominato Vasilikà. Ivi, in mezzo all'enorme quantità di blocchi caduti dall'alto dei muri, ben si riconosce non solo il perimetro esterno, ma quello degli edifizi in esso compresi. I muri in parte poligonali, e più spesso pseudoisodomi, sono fatti con grandi blocchi di un calcare locale grigio-turchino, venato di fasce giallognole, che danno un aspetto del tutto singolare a quella solitaria rovina, avvolta ed invasa da una ricca vegetazione selvaggia. Ben vi si riconoscono una delle principali porte d'ingresso, a sud, e altre porte i cui stipiti son fatti con enormi lastroni di pietra posti per ritto. Uno dei più belli avanzi è la torre quadrata, a blocchi bugnati, con spigolo verticale in risalto, torre che si protende dalla cinta a nord-ovest (fig. 25). Dietro di questa, a sud, vedesi l'altura di Kymisàla che accoglie una vasta necropoli e, nello

(1) Biliotti, *op. cit.*, p. 439.

sfondo, s'erge il monte Akramytes rivestito di pini selvatici solo sulle infime pendici, nudo e brullo nel rimanente fianco scosceso, che termina in una cresta dentata.



Fig. 22. — Altare a cielo scoperto presso H. Phokàs.



Fig. 23. — Muro sul fianco meridionale del colle di H. Phokàs.

Incontro alla città ellenica di Vasilikà, un poco a sud-ovest, si erge il colle di Kymisàla. Le sue pendici sono occupate da una necropoli, la quale per estensione e per importanza può stare a confronto con le migliori del territorio di Kalavarda.

I vasi in essa trovati indicano che si seppellì in quel luogo dall'età micenea fino all'età classica; il Museo di Berlino ne possiede una notevole raccolta, che è stata illustrata dal Furtwängler (1). Una bell'anfora dipinta, del comune tipo tardo-



Fig. 24. — Muro sul fianco ovest del colle di H. Phokàs.



Fig. 25. — Torre delle mura di Vasilika, a nord-ovest.

miceneo, a corpo piriforme con tre piccole anse sull'omero, ci fu offerta in vendita a Siana dal proprietario dei terreni di H. Phokàs, il quale ci narrava di aver visto in altri tempi partire di là più d'un veliero, carico di oggetti antichi, provenienti da Kymisàla e destinati ad arricchire i musei di Europa. Sul

(1) Furtwaengler, in *Jahrbuch des Deutschen arch. Institut*, I, 1886, p. 133 e segg.

fianco nord della necropoli rimangono altresì grandi basi funerarie in pietra e tratti di muri a blocchi squadrati, muri che sembrano appartenere a tombe monumentali. Specialmente notammo una grande base quadrangolare ben modanata, di m. 1,03 × 0,76, la quale doveva poggiare sopra un plinto (pure modanato, di m. 1,20 × 0,83) giacente lì presso, e sostenere una statua. Sul piano superiore del cippo vedesi infatti il foro per un pernio di attacco e sul davanti è inciso a lettere regolari il nome: ΚΑΛΛΙΠΠΟΥ.



Fig. 26. — Monumento funerario della necropoli di Kymisàla.

Un'altro blocco in calcare (m. 0,91 × 0,26 × 0,78; lettere alte m. 0,028), di cui presento la fotografia (fig. 26), reca la seguente iscrizione:

Δαμαγόρα Ἀριστοδάμου Κυμ[ισαλέως]
καὶ τᾶς γυναικὸς
Χρυσοῦς Νικασαγόρα Κρυασσίδ[ος].

Damagora, figlio di Aristodamo da Kymisàla (1), è un personaggio nuovo nell'onomastica rodia, e sua moglie Chrysès, figlia di Nikasagora, appartiene al demo di Kryassòs che si chiamava così dalla piccola città omonima della Karia (2).

Compiuta tale breve ricognizione del soprassuolo, non ci rimase più alcun dubbio sull'importanza che potrebbe avere l'esplorazione ampia e profonda dell'acropoli di Jalysos sul Fileremo, delle contrade di Leros e Kymisàla, dell'al-

(1) Per altra gente di Kymisàla, importante città di nome lelio, che l'Hiller von Gaertringen vorrebbe identificare con le rovine di H. Phokas, Marmarulia e Vasilika e che converrebbe esplorare, cfr. IGI., I, 170, 1446 e un'iscrizione trovata recentemente dal D.r Olympio Menassili: *Θευξίτιος Ἀριστοδάμου Κυμισαλεύς*.

(2) Van Gelder, *op. cit.*, p. 195, 210, 220.

tura di H. Phokàs. Ma poichè circostanze di varia natura non ci permettevano allora d'intraprendere lavori di così grande entità, ci parve che alcuni saggi di scavo potessero proficuamente esser indirizzati a scopi più modesti. Ed anzitutto a ricercare se nell'area ove generalmente si crede sorgesse la città di Kamiros, rimangano altre vestigia che ne confermino l'esistenza e ne indichino l'estensione; o se il centro del territorio Camirense non debba trovarsi più a sud, là dove il Ross lo cercava, cioè nella regione del Capo Monolithos.

E in secondo luogo si pensò di raccogliere qualche dato scientifico circa la disposizione, l'epoca ed i metodi di seppellimento delle famose necropoli di Jalysos e Kamiros, delle quali conosciamo tanti tesori ignorandone però la storia del trovamento.

Poichè purtroppo i dati per simile storia in molti casi furono dispersi dalla frettolosa avidità dei più volgari ricercatori di tombe; nel caso migliore si celano fra le note di scavo lasciate inedite dai più assidui esploratori di Rodi, Salzmann e Biliotti (1).

L'incarico di approfondire le ricerche con saggi di scavo fu affidato al D.r G. G. Porro, al quale da ultimo si unì un altro alunno del nostro Istituto, il D.r B. Pace.

Ai Sigg. Porro e Pace è riserbato di esporre a parte il risultato dei loro lavori.

Mi è grato chiudere con una parola di vivo ringraziamento all'indirizzo di S. E. il Governatore di Rodi e delle Autorità da lui dipendenti per l'appoggio validissimo e le spontanee cortesie con cui vollero facilitare il compimento del nostro mandato nelle Sporadi.

Firenze, ottobre 1913.

LUIGI PERNIER.

(1) Cfr. PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, IX, p. 680 e segg. Da tali note hanno potuto trarre qualche informazione il Furtwängler e il Lœschcke pei loro studi editi nell'opera *Mykenische Vasen*, in *Jahrbuch der Deutschen arch. Institut*, I, 1886, p. 133 e segg. e in *Ath. Mitt.*, VI, 1881, p. 1 e segg.



VITTORE CARPACCIO — La Sacra Famiglia (*Londra*, Raccolta Berwick)

UN QUADRO DI VETTOR CARPACCIO A LONDRA.



UESTO quadro, che non è menzionato da nessun storico dell'arte, neppure dal Berenson, è a Londra nella casa di Lord Berwick (59, Pall Mall), e fu esposto nel 1886 in una mostra di pittori antichi a Burlington House, e nel 1910 alla National Loan Exhibition. L'*Arundel Club Portfolio* (anno 1909) ne diede una breve notizia, affermando che è il più bel quadro del Carpaccio che si trovi in Inghilterra. Il fortunato proprietario, mi fece gentilmente dono della fotografia, riprodotta qui di contro, che basta da sola a far vedere che si tratta veramente di una delle più mirabili opere del grande pittore veneziano. Lord Berwick crede sia stato acquistato da un suo vecchio parente, William Hill, che fu ministro Britannico alla corte di Sardegna tra il 1810 e il 1830. Il diplomatico inglese acquistò varî quadri antichi a Genova, e Lord Berwick argomenta che il Carpaccio provenga dalla Raccolta Balbi. Altro non si sa. Ora non resta se non il rammarico che questa gemma d'arte italiana splenda sfortunatamente in terra straniera.

Il quadro dipinto su tavola (cent. 90 × 1,35) rappresenta la Sacra Famiglia in adorazione del Bambino. A sinistra del riguardante, è la figura veneranda di San Giuseppe, seduto, che stringe con la sinistra un bastone: accanto è la Vergine genuflessa, con le mani giunte, che mira con materno affetto e con riverente compunzione il Bambino, ignudo, dalle membra morbide e tondeggiate, disteso sopra un drappo, colla testa appoggiata a un piccolo guanciale. Di contro a questo gruppo circondato come da un'aura religiosa, stanno i committenti, un uomo e una donna in ginocchio, vestiti dello splendido costume veneziano cinquecentesco, Forse (ma non è che un'ipotesi arrischiata) sono due patrizi Loredan, la cui famiglia ordinò al pittore i celebri quadri della cappella di Sant'Orsola. Il fondo rappresenta un paesaggio di schietto stile carpaccesco e mostra una volta di più qual gran pittore di paesi fosse il Carpaccio. Sulla strada che si svolge nel magnifico paesaggio, i tre Re Magi a cavallo, l'un dietro all'altro: il primo, a sinistra di chi guarda, si fa colle mani solecchio per guardar in alto l'astro che indica la via; il secondo, grave di anni e d'aspetto, procede composto; il terzo si volge verso i compagni.

Il quadro porta la firma scritta così: *Victor Carpathius*, MDVII. In diverse forme si trova il nome del pittore inscritto ne' quadri (*Carpatio, Charpatio, Carpatius, Carpathius, Carpaccio*), ma la forma più usata ne' quadri di maggiore importanza è *Carpathius*. Anche l'anno 1507 segna la piena vigoria dell'ingegno del pittore. Nato con ogni probabilità nel 1455, giunse alla sua maggiore rinomanza nel 1507, l'anno in cui fu chiamato come aiuto di Giovanni Bellini per compiere la pittura nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale.

Questa *Sacra Famiglia*, dove il senso severo delle cose è temperato dal dolce sorriso della vita, mostra propriamente la maniera che formò il mas-



Vittore Carpaccio. — La Sacra Famiglia, particolare.

simo splendore del mirabile ingegno di Vittore Carpaccio. Qui egli ha già abbandonato lo stile un po' aspro e meticoloso; qui, elegante nelle figure, naturale nelle mosse, cammina già più libero e franco verso gli splendori cinquecenteschi.

POMPEO MOLMENTI.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1914 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



S. Angelo in Vado — disegno di Francesco Minguecci in un codice vaticano del 1626.

MARINO CEDRINI A S. ANGELO IN VADO.



La personalità artistica di Marino di Marco Cedrini, architetto e scultore veneziano, è oramai definita. L'hanno rivelata con chiarezza i documenti e le opere che qui amiamo richiamare, accostando gli uni alle altre, sì che ne risulti una specie di cenno biografico.

Sembra ch'egli fosse figlio o nipote d'un Cedrino riminese « *civis venetus* », il quale fece testamento in Venezia nel 1452. Il fatto che costui era di Rimini, e che forse là aveva parenti, fu probabilmente la ragione per cui Marino si recò presto a lavorare tra la Romagna e le Marche.

Negli anni 1458-1459 egli scolpisce il leone simbolico di S. Marco per la Ròcca di Ravenna. Ripetiamo qui che la Madonna soprastante non è sua. Anzitutto mostra un diverso e inferior modo di lavoro; poi è chiaro che il Cedrini, qualora l'avesse scolpita, avrebbe (data la maggiore importanza dell'opera) segnato il suo nome in essa, e non nel leone.

Nel 1462 egli è già nelle Marche, conteso tra Amandola (dove forse lavora nelle fortificazioni) e Fermo che appunto il 2 marzo di quell'anno lo reclama a rispettare l'impegno preso con Ludovico Uffreducci. Che fece a Fermo? Probabilmente l'arco principale della Cappella degli Uffreducci, in S. Francesco, e fors'anche la porta del Monte di Pietà.

Poi è di nuovo in Romagna. Nel 1464 comincia e nel 1465 compie la porta del Duomo di Forlì. Indi ritorna nelle Marche e precisamente ad Amandola, dove nel 1468 finisce e colloca a posto il portale di S. Agostino.

Oramai è all'apogeo della sua carriera. Col 1471, se non prima, s'iniziano i suoi lavori nella chiesa di Loreto, di cui diviene architetto. I documenti lo designano là il 3 ottobre di quell'anno, il 15 gennaio 1472, il 7 dicembre 1473



Fot. Perazzo.

S. Angelo in Vado — Casa Ridarelli-Nardini.
Bifora di Marino Cedrini.

e il 13 dicembre 1474. È da ritenersi che vi rimanesse anche buona parte del 1475. Però alla fine d'esso (2 dicembre) lo si trova ad Ancona, dichiarato « *habitator Anconæ* » in una procura ch'egli fa a Giacomo di Marino da Como e a Giuliano di Giorgio dal lago di Lugano per certo lavoro commesso a lui dal Guardiano di S. Francesco di Civitanova. Il Gianuizzi sospetta che si tratti del campanile di quella chiesa o anche di quello di S. Agostino. Comunque egli pensa, a ragione, che in Ancona eseguisse il bel portale di S. Maria della Misericordia.

L'ultimo lavoro, di cui si ha notizia, è il portico (da gran tempo abbattuto) di S. Maria delle Grazie di Fano, il quale portava la data 1476. E a questo anno poco dovette Marino sopravvivere.

Partito da Venezia in giovinezza, ci tornò egli mai a lavorare? Non crediamo, chè lontano dal suo fare sembraci l'altare a sinistra del coro in S. Pantaleo con la data 1464, nel quale anno (ricordiamolo bene) il Cedrini eseguiva



S. Angelo in Vado — Casa Ridatelli-Nardini



S. Angelo in Vado — Casa Ridatelli-Nardini
Portale di Marmo Cedrini.

il portale del Duomo di Forlì! Nè suo riteniamo il tabernacolo nella sagrestia dei Frari, quando invece dobbiamo riconoscere esser di molta gravità il fatto che il nome di lui non è mai apparso in nessun documento veneziano!

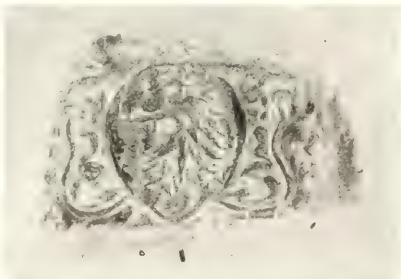


S. Angelo in Vado — Casa Ridarelli-Nardini — Particolare della Porta.

D'altronde, a che ritornare in Venezia? Mentre nelle Marche egli aveva lavoro e l'arte sua era apprezzata, a Venezia non avrebbe potuto che trovarsi sopraffatto da una folla d'artisti di maggior valore!

La sua vita e l'opera sua si svolsero dunque un po' in Romagna e molto nelle Marche; ed è in queste che noi dobbiamo cercare altri saggi dell'arte sua.

Il Gianuizzi ha, infatti, accennato alla probabilità che sia sua, in Loreto, anche la parte inferiore della casa n. 6 di *via Traiano Boccalini*.



Stemma dei Grifoni.

* * *

Eccoci, intanto, pronti a far conoscere alcune scolture architettoniche chiaramente designabili come sue per elementi stilistici della più assoluta identità. Alludiamo alla bifora e alla porta con sopra, molto in alto, il leone veneziano, in una casa di S. Angelo in Vado, in provincia di Pesaro. Mentre il leone di S. Marco è quasi una ripetizione rovesciata di quello della Ròcca di Ravenna, il tipo ornamentale della porta e della bifora è quale si vede negli altri lavori del Cedrini, in cui si trovano pure gli stessi puttini alquanto goffi, con la testa grossa, la pancia gonfia, le coscie ovoidali.

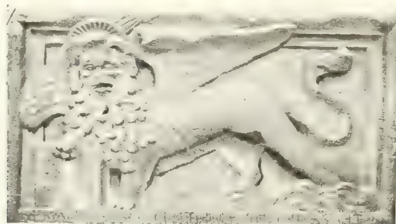
E corrisponde a pieno anche il tempo in cui tale lavoro fu fatto.

La casa di cui parliamo, che oggi appartiene in parte ai fratelli Ridarelli, in parte al conte Ulderico Nardini, fu in origine dei Grifoni, che poi divennero famiglia cremasca col titolo di Conti di Gabbiano.



S. Angelo in Vado — Casa Ridarelli-Nardini
Leone di San Marco.

Ora è da sapere che sulla tomba di Matteo Grifoni, morto in Milano nel 1473, fu incisa una iscrizione dalla quale risulta che la Repubblica di Venezia, pe' suoi fedeli e buoni servizi, gli aveva concesso il privilegio di alzare



Fot. Ricci

Ravenna - Ròcca veneziana
Leone di San Marco.

lo stemma della Serenissima: « *Marcus ubique potens signa ferenda dedit.* » Ed ecco, infatti, sul prospetto della sua principale residenza, in S. Angelo in Vado, il leone di S. Marco, dietro al quale appaiono oggi le orme consumate d'un tridente, allusione ai mari su cui dominava la potenza di Venezia.

Ciò premesso, vediamo di stabilire la data di quelle scolture del Cedrini. Esse non poterono essere eseguite prima del 1456, perchè solo in quell'anno Matteo fu dal doge Francesco Foscari creato cavaliere di San Marco, ciò che allora bastava per innalzarne l'impresa (mentre più tardi occorse uno speciale

privilegio), nè dopo il 1465, in cui egli si trasferì e stabilì a Crema per raggiungere il figlio Angelo Francesco che comandava un presidio e che poi, tornato a S. Angelo in Vado, vi morì nel 1517 e fu sepolto nella chiesa dei Servi alla quale aveva donata la bella tavola enea, fusa forse dai vadesi Campanari.



Fot. Pera[illegible]

S. Angelo in Vado — Chiesa dei Servi — Pala di bronzo dei Campanari vadesi.

Noi pensiamo quindi che l'andata del Cedrini a S. Angelo in Vado sia da mettere fra il suo lavoro di Ravenna (1458–1459) e la sua prima sosta in Amandola (1462), ossia intorno al 1460.

Ma, oltre a quanto abbiamo detto, la personalità dello scultore emana pure da diversi elementi veneziani che sono nelle scolture della casa Ridarelli-Nardini: come il tipo goticizzante del fogliame e, intorno al leone e sull'arco grande della bifora, la cornice a dentelli alterni.

L'edificio, cominciato intorno alla metà del sec. XV (si dice nel 1446), decorato poco più tardi dalle scolture del Cedrini, fu, a traverso i secoli, tormentato in tutti i modi. Il cinquecento avanzato l'alzò e ne decorò di bugne le

finestre del primo piano; il settecento l'allargò a destra; l'ottocento a sinistra. Nell'interno poi, del tutto trasformato, nulla più esiste o si vede d'artistico. Soltanto resta uno stemma dei Grifoni, lavoro anch'esso del Cedrini, nel piccolo corridoio che conduce alla cantina!

CORRADO RICCI.

BIBLIOGRAFIA.

PIETRO MARIA AMIANI, *Memorie storiche della città di Fano* (Fano, 1751), p. 31.

FERDINANDO UGHELLI, *Italia Sacra* (Venezia, 1777), I, col. 667.

LEOPOLDO CICOGNARA, *La storia della scultura*, IV (Prato, 1823), p. 364.

GIUSEPPE ANTONIO VOGEL, *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana commentarius historicus*, (Recanati, 1859).

GIULIO CANTALAMESSA, *Artisti ignoti nelle Marche* nell'*Archivio storico dell'arte*, I (Roma, 1888), pp. 376–377.

PIETRO GIANUIZZI, *Documenti inediti sulla basilica loretana* nell'*Archivio storico dell'Arte*, I (Roma, 1888), pp. 325, 326 e 367.

PIETRO FERRANTI, *Memorie storiche della città di Amaldola*, I (Ascoli Piceno, 1891), p. 228, in nota, e III, pp. 412–413.

PIETRO GIANUIZZI, *Giorgio da Sebenico* nell'*Archivio storico dell'Arte*, VII (Roma, 1894), p. 404.

— *Documenti loretani*, mss. presso la Direzione Generale delle Belle Arti in Roma.

— *Guida di Loreto* (Siena, 1895), p. 36.

ANTONIO SANTARELLI, *L'antica porta del Duomo di Forlì* in *Per la storia dell'arte nella provincia di Forlì*, I (Forlì, 1895), pp. 38–42.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VI (Milano, 1908), p. 20.

CORRADO RICCI, *Per la storia della Ròcca di Ravenna – Il Leone di Marino Cedrini* nella *Felix Ravenna*, I (Ravenna, gennaio 1911).

B. C. KREPLIN, *Cedrini (Citrinus) Marino di Marco*, in U. THIEME, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VII (Lipsia, 1912), pp. 261–262.

PIETRO GIANUIZZI, *Marino di Marco Cedrino da Venezia, ingegnere, architetto e scultore* nel *Bullettino d'Arte*, VII (Roma, 1913), pp. 333–341.

Utili notizie sui Grifoni ci diedero infine il prof. Gaetano Mantovani, il comm. Alessandro Lisini e il dott. Alessandro Benedetti.

Nell'Archivio di Stato di Venezia (*Privilegii*, 2°, c. 38 tergo) si trova questo documento:

Privilegium militie in personam Spectabilis
domini Mathei de Grifonibus de
Sancto Angelo Capitanei generalis
peditem Ill.mi Ducalis Dominii

Franciscus Foscari dei gratia dux Venetiarum etc. Ad perpetuam rei memoriam. Deus pater omnipotens celestium et terrestrium summus Opifex sicut Jerarchias Angelorum Virtutes et potestates mundique luminaria ac planetas et sidera in celis mirabiliter ordinavit, ita et in hac inferiori mundi machina, ad eius ornatum et regimen inter humanum genus ad sui Imaginem mire plasmatum Varios principatus potestates et magistratus ad instar celestium distinctis dignitatibus et gradibus ordinavit quorum decus et gloria tanto magis augetur et sublimatur quanto per eos maiora et clariora liberalitatis munera dispensantur. Nos itaque in hoc sublimi ducatus solio dei bonitate mirifica constituti hec animo revolventes ad personam Spectabilis Strenui ac in re militari probatissimi Mathei de Grifonibus de Sancto Angelo Armorum ductoris et peditum nostrorum Capitanei Generalis cuius fidem laudabilia gesta ac devotionis integritatem ad nos et statum nostrum exploratissimam habuimus, quemve spectata virtus singularisque strenuitas et prudentia apud omnes reddit insignem, meditationem et oculos dirigentes Eumque condignis honoribus decorare et peramplius insignire volentes, Notum facimus tenere presentium Universis quod ipsum coram nobis hodierna die flexis genibus constitutum et ad militie decus et dignitatem per nos promoveri devotissime postulantem magna nobilium et notabilium personarum copia assistente servatis solemnitatibus et ritibus consuetis ad honorem, dignitatem et gradum militaris ordinis promovimus et ereximus militemque creavimus ac numero aliorum splendidissimorum militum equestris ordinis aggregavimus ac ense cingulo calcaribus aureis aureaque devisia quam manibus propriis ad eius pectus appendimus in signum probitatis fortitudinis et constantie perpetuo deferendam solemniter decoravimus Ipsumque in posterum pro decore militie ac virtutum suarum meritis dominum Matheum de Grifonibus de Sancto Angelo militem strenuissimum nominari et cognominari decernimus et iubemus sibique auctoritatem et facultatem concedimus per presentes vestes aureas, ensem cingulum, calcaria aliaque deaurata cuiuscumque qualitatis insignia militaria perpetuo deferendi, omnesque honores dignitates preeminentias iurisditiones libertates et privilegia ad veram et rectam militiam pertinentes sibi presentium tenore concedimus ac in perpetuum elargimur. In cuius rei robur et testimonium presens privilegium fieri iussimus et bulla nostra aurea pendente muniri. Datum in nostro Ducali palatio Anno dominice incarnationis MCCCCLVI die quinto mensis Aprilis indictione quarta.

LA COLLEZIONE DI ANTICHITA' SARDE DELL'ING. LEONE GOUIN.



N seguito della opportuna deliberazione della Direzione delle Antichità e Belle Arti e delle favorevoli disposizioni della famiglia Gouin, con l'interessamento dei due rappresentanti di essa, cav. Enrico Zanda, dapprima e più tardi del nob. cav. Maggior Luigi Musio Amat, potè essere acquisita allo Stato per il Museo Nazionale di Cagliari, nella sua totalità, la collezione archeologica sarda che il compianto Ingegnere Cav. Leone Gouin aveva formato in circa un trentennio della sua permanenza nell'isola (1).

Essa è ormai diventata parte integrale delle raccolte di questo importante istituto ed è conveniente accennarne, almeno per sommi capi, i pregi particolari e l'interesse complessivo, giacchè essa viene a completare alcune serie di antichità, come quelle della stipe votiva preromana di Abini, presso Teti, quella delle grotte eneolitiche iglesienti, ed arricchisce maggiormente altri gruppi di antichità, come quelle dei vetri punici e romani, delle oreficerie Tharrensi e delle terrecotte figurate di età punica, che per quanto largamente rappresentate nel Museo di Cagliari, sono ben lontane dal rappresentare la ricchezza del materiale fornito dalle grandi necropoli della Sardegna e specie di Tharros, che per un ventennio fu il campo aperto a tutte le spogliazioni più brutali quanto meno metodiche ed utili.

La collezione del Gouin cominciò a formarsi sino dai tempi in cui in Sardegna ferveva l'attività del benemerito can. Sen. Giovanni Spano, il quale già nell'anno 1861 ebbe a dire nel suo *Bollettino Archeologico Sardo* (Anno VII,

(1) La vita dell'Ing. Leone Gouin, che si chiuse il 26 aprile 1888, in Cagliari, passò per la maggior parte in Sardegna e fu tutta spesa nobilmente in lavori minerarii ed agrarii dai quali trasse anche notevoli vantaggi il paese nel quale si svolse l'attività del compianto Ingegnere. Egli fu tra i benemeriti del rifiorimento della industria delle miniere Sarde ed ebbe anche molte cure per l'agricoltura sia alla Tenuta della Tanca Regia di Abbasanta, che nella sua villa di Bacutinghina, a Capoterra, che ancora serba il vivo ricordo della sua intelligenza e della sua signorile larghezza. Collezionista e ricercatore, raccolse e classificò egli stesso i materiali archeologici che ebbe da acquisti e da scavi ed illustrò anche in parte in varii scritti degni di nota. Lo ricordano ancora affettuosamente gli abitanti di Abbasanta dove egli, tra le cure della sua azienda agraria, si dedicò a indagini e scavi archeologici, alternandoli con opere benefiche e con saggi consigli ed esempi. Questo ricordo valga a conforto della sua famiglia.



Fig. 1.



Fig. 2.

p. 107). « potei esaminare la raccolta fatta dal Sig. L. Gouin che da poco dimora « in Sardegna. Molti dei preziosi oggetti sono stati trovati da lui, molti ac- « quistò sul posto dove recavasi per ragioni di ufficio... Pare incredibile che « in sì breve spazio di tempo abbia potuto formarsi una raccolta che può dirsi « un museo ». E da quel tempo la raccolta crebbe ad oltre mille e cinquecento oggetti; nè starò a dire delle infinite cure, degli accorgimenti, delle insistenze appassionate che spiegò il Gouin nel formarla, sorretto non solo dal largo censo, ma da una costanza e da un amore veramente esemplari. Può valutarne il pregio solo chi ha lunga esperienza dell'isola ed ebbe agio di conoscere l'egregio



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5

ed appassionato ricercatore; tra i suoi amici fu il sig. Nissardi, ispettore del Museo Nazionale, che gli fu spesso consigliere e compagno e che redasse della raccolta l'accurato inventario che servì di base agli atti amministrativi dell'acquisto.

*

Delle molte grotte naturali, aperte nei fianchi dei monti del bacino di Iglesias, il Gouin esplorò con maggiore fortuna quelle di S. Lucia e di S. Orreri; da esse proviene una ricca serie di vasi, fabbricati a mano, che ci presentano le varietà più conosciute della ceramica eneolitica della Sardegna; sono in gran parte tipi di ciotole ovoidali ed emisferiche, di scodelle espanse ed appiattite, di vasetti tronco conici, con una varietà di anse a ponte, a linguetta, a piccolissima bozza, che si alternano con semplici fori praticati all'orlo per la sospensione del vaso; già appaiono le forme di ciotola a tripode che si riscontrano anche nelle grotte artificiali dell'isola (fig. 1). Il Gouin aveva esplorate le grotte artificiali di Serbariu, presso Iglesias, che presentano le medesime forme di ceramica raccolte più tardi negli scavi delle necropoli di Anghelu Ruiu, presso Alghero e quelle stesse varietà di vasi a tripode, che egli raccolse anche nelle sepolture di giganti nella *Tanca Regia*, di Abbasanta, nelle quali, pure mostrandosi una maggiore finezza delle forme con l'accenno della ca-

rena ai fianchi del vaso, con una più accurata levigatura della superficie ed un maggior garbo negli orli e delle anse, si conserva pure una grande analogia con i tipi della ceramica delle grotte. Per questo carattere di uniformità, data la persistenza delle forme nella ceramica, è possibile indurre che la cultura rappresentata nei monumenti megalitici, quali le tombe dei giganti ed i nuraghi, abbia le sue origini comuni a quella delle grotte naturali ed artificiali dell'isola (fig. 2). A simili osservazioni sulla persistenza dei tipi ceramici offre larga opportunità il notevole gruppo di vasi di nuraghe Sianeddu di Cabras, largamente rappresentato nella collezione; sono in genere vasi di piccole proporzioni e perciò di uso rituale e che riproducono in piccolo le forme dei vasi di uso pratico, datici recentemente dal nuraghe Lugherras e da altri nuraghi da noi esplorati (fig. 2, in basso).



Fig. 6.

La civiltà nuragica nel suo ampio sviluppo, che comprende e corrisponde alla più elevata fase dell'età del bronzo e all'età del ferro, è largamente rappresentata nella raccolta Gouin, tanto con armi che con istrumenti in bronzo di vario tipo. Debbo rammentare le belle cuspidi di lancia di Villagrande Strisaili, nell'Ogliastra e le doppie scuri a piccozza, le cui varietà sono tanto frequenti nell'isola, dove erano certamente fabbricate (fig. 3, 4). Ciò è dimostrato dalla presenza di forme in steatite e specie di quella bellissima di Belvì, nel museo di Cagliari, che servì alla fusione di piccozze, di ascie, di lancie; interessanti le falci, a lama breve arcuata (fig. 5) e rarissima la sega in bronzo, pure della stessa località dell'Ogliastra; questa sega, come anche le varie lime, dateci dalla Sardegna, parimenti in bronzo, accennano alla conoscenza di speciali tempere del bronzo, fatte a scopo di aumentarne la durezza e rendere possibile l'impiego di questa lega per strumenti sottoposti a forte attrito, come era la sega, ovvero adoperati, come la lima, nella lavorazione di strumenti e di materiali in metallo (fig. 6).

Durante la scoperta dei depositi del tempio nuragico di Abini, presso Teti, molto materiale era stato trafugato e disperso; ed ora con l'acquisto della raccolta Gouin esso in gran parte viene a raggiungere il grande nucleo che in grazia dell'acquisto Timon e del dono di F. Vivanet, fu raccolto nel Museo Nazionale. Degni di nota specialmente sono i bronzi figurati, tra i quali è di massimo interesse la statuetta a quattro occhi e quattro braccia, reggenti due

scudi e due spade, con le armi, lo scudo, gli alti schinieri a fiocchetto ed il caratteristico elmo decorato da corna, proprii dei guerrieri sardi (fig. 7). Tale statuetta, secondo l'esegesi data dal Milani, dovrebbe esprimere una concezione di *Sardus pater* (1), mentre secondo il Pettazzoni (2) ci presenta semplicemente un



Fig. 7.

guerriero che ha superato trionfalmente la prova dell'acqua, in quel giudizio ordalico di cui è ricordo nell'antica Sardegna preromana; il raddoppiamento degli occhi e delle braccia, mostra la maggiore acutezza di vista, la più vigorosa potenza di braccio e la più elevata dignità morale, acquisita da chi, accusato di furto, è dimostrato innocente, dopo avere toccato impunemente gli occhi con l'acqua magica di un pozzo sacro. Accanto alla figura con elementi sovrumani si hanno figurine di arcieri, espresse nel sussiegoso ed altero atteggiamento ieratico proprio di tali monumenti, dove la ingenuità e rozzezza di espressione è compensata da un minuzioso studio del particolare designativo; ciò osserviamo nella statuetta dell'arciero (fig. 7, *a sinistra*), che ha i gambali e il bracciale nel braccio sinistro, per la difesa contro lo scatto della corde dell'arco, e nell'altro

(1) MILANI, *Sardorum sacra et Sacra Orientis*, Hilprecht Anniversary Volume [illegible]. Rend. Accad. dei Lincei, 19[illegible], p. [illegible].

(2) PETTAZZONI, *La religione primitiva in Sardegna*, Piacenza, [illegible].

arciero, pure ad elmo cornuto, col giustacuore a guaina ed il pugnale dalla tipica guardia al petto. Altri bronzi invece (fig. 8), ci danno il tipo del portatore di



Fig. 8.



Fig. 9.

spada col berretto a pennacchio eretto e ricadente sulla fronte, con la mantelletta piegata sulle spalle e lo scudo allacciato sul dorso al fascio di lunghe spade

sorrette sull'omero sinistro, mentre la mano destra si alza nel tipico atteggiamento di preghiera.



Fig. 10.



Fig. 11.

Questa posa dello scudo in atteggiamento di riposo è mostrata nel milite dato a fig. [illegible], che lo riproduce di tergo, come è anche disposta una [illegible] di donna, con sottanelle a falda dalle fitte pieghettature, con una specie di sciallo o mantello che copre il capo e scende alle spalle, con una falda o risvolto pure

a fitte pieghettature, il quale costume muliebre ha qualche rapporto con quello delle donne [illegible] ed ha anche la sua filiazione lontana nelle falde pieghet-



Fig. 12.



Fig. 13.

tate delle smaglianti gonne delle donne della Barbagia, dove nelle forme e nella sostanza profonda del pensiero e del mistero tanti fenomeni possiamo cogliere di persistenza e di continuità molte volte secolare.

Un tipo quasi isolato è quello dell'offerente senz'armi, che ha la grande mano aperta esageratamente, espressa in atto di preghiera, forse ad insistere su questo concetto della mano come segno della propiziazione della volontà e del favore del nume; la statuetta ha la capigliatura raccolta in due ampie treccie fluenti dal collo sino al petto, motivo che abbiamo in qualche altra statuetta di guerriero sardo e che è pure oggidì vivo in qualche villaggio dell'isola, per un altro di quei caratteri di persistenza sul suolo sardo a cui poco sopra accennammo (fig. 9).

Rarissime, in mezzo a tanto grande serie di bronzi sardi figurati, sono le statuette in terracotta; la collezione ne conserva quattro esemplari, e tutti pro-



Fig. 14.

venienti da Abini; di queste statuette, assai rozze, una ha i caratteri sessuali maschili, l'altra quelli femminili; questa poi, nell'atteggiamento della mano ricondotta al grembo, ha un singolare accenno al carattere di divinità madre, che può risalire a motivi orientali, più ancora che a motivi d'infiltrazione punica nell'ambiente protosardo (fig. 10).

All'ambiente nuragico di Teti, appartiene anche la lamina in bronzo che ha da un lato in rilievo il pugnale a lama triangolare ed a larga impugnatura avvolta nella guaina; dall'altro invece i tre spilloni; tale oggetto fu ritenuto dai più come un simbolo decorativo militare, ma il Milani, invece lo fa assurgere a una significazione simbolica della divinità una e trina, quale appare nei culti orientali, da cui sarebbe passata alla concezione protosarda (fig. 11).

La lucerna appiattita, a forma di barchetta, con la protome schematica di bove, e le due embrionali figurine di uccello nel bordo, mostra l'ultimo passo della

evoluzione della barchetta votiva verso uno schematismo convenzionale, a cui invece non è ancora pervenuta la protome di barchetta rappresentata nella stessa figura 11.

Con la serie di oggetti punici della Collezione Gouin, il Museo di Cagliari si è arricchito di alcuni esemplari notevoli sia di scultura che di terrecotte e



Fig. 15.

di oreficeria. Tra le sculture ricordo una curiosa stele od erma in trachite, che reca incastrato nella parte superiore un busto, in alto rilievo in marmo giallo, di Dioniso barbato, di tipo e di lavorazione greca (fig. 12). A concezioni puniche nel motivo architettonico e nel tipo fondamentale del monumento, se non nella rappresentazione figurata, si connettono invece le due sculture seguenti, entrambe in panchina calcare, di grana assai grossolana e friabile e perciò con la superficie molto consunta. Provengono entrambi con molta probabilità dalla necropoli punica di Tharros; sebbene nella collezione si trovassero senza alcuna indicazione di origine, questa può essere determinata in base alla qualità del materiale, che è quello stesso di altre stele e di altri monumenti tharrensi.

Il primo di questi monumenti figurati figg. 12, 13 a destra è una lastra di forma triangolare, con un breve listello per base, sormontato da una piccola piramide, simile alle piramidette coronanti le note stele a pilastrino della necropoli punica di Tharros e che ne determina non solo il tipo punico, ma il carattere religioso.



Fig. 16.

Nella faccia anteriore rappresenta un guerriero volto verso la destra, in alto rilievo, ed a tratti molto rudi e grossolani, con elmo in capo, ed una cintura a forte risalto, con breve zona al ventre. Il guerriero colpisce con una lancia la Chimera, rovesciata con le zampe alzate, e ne calpesta il collo col piede destro. È una rappresentazione, insolita in ambiente punico, di Bellerofonte che colpisce la Chimera. È incerto però se abbiamo qui una imitazione pura e semplice di una scena del mito greco o se siasi espresso con tale motivo un concetto od un mito a noi ignoto dell'ambiente punico, ma alla cui espressione poteva prestarsi il motivo già formato dall'arte greca dell'eroe attaccante il fantastico animale.



Fig. 17.

L'altro monumento ci allontana maggiormente dai motivi dell'arte greca e ci presenta assai probabilmente una scena delle cerimonie religiose cartaginesi, sulla quale noi non abbiamo, per quanto io sappia, notizie letterarie nè alcuna luce da confronti monumentali.

È una colonnina cilindrica in panchina, sorretta da base, e sormontata da una piramide schiacciata, simile a quella della precedente stela e che ne precisa il carattere religioso di sacro altare, o di monumento sepolcrale.

Attorno al fusto della colonnina, in alto rilievo molto sommario ed assai rozzamente espresso, data la grossolanità del materiale, si notano quattro figure di una scena religiosa, di fattura molto primitiva, che male segue l'ardita concezione di mosse vivaci ed animate; una di queste figure, probabilmente femminile, si presenta di fronte, assai semplicemente vestita di una gonnella pieghettata che copre il ventre ed i fianchi e lascia nudo il resto della persona; la testa è poca chiara, ma al disopra di essa, con le due mani congiunte, la figura solleva una testa di bove o di vacca, che sembra voglia presentare alla venerazione degli altri personaggi. Uno di questi, veduto da tergo, con le braccia

alzate, sembra intento in una danza agitata; anche le altre due figure, apparentemente ignude, con le braccia e le gambe agitate in moto vivace, sembra intreccino una danza intorno alla figura che esibisce in alto la protome taurina.



Fig. 18.

A quale concezione religiosa si riferisca questa scena, non è chiaro; certo il pilastrino ha forma comune ad altri cippi funerarii, e potrebbesi pensare ad una danza in onore di una divinità funeraria, a cui venga fatto il sacrificio di un toro, se pure non abbiamo una scena di culto ad una divinità dagli attributi taurini.

Invece è una rappresentazione molto comune quella della stela funeraria data dalla figura 13. Essa proviene da Sulcis, come dimostra la qualità del materiale che è un tufo trachitico; nel breve spazio rettangolare, racchiuso dalla stretta cornice, è la figurina di Tanit-Astarte che ricorre in centinaia di altre stele, sia della necropoli di Nora che di quella di Sulcis; nella stela Gouin è il tipo più raro della divinità raffigurata con le due braccia protese, mentre più frequentemente esse sono raccolte sul petto e stringono il disco o la focaccia mistica. Questo motivo della figurina a braccia tese compare varie volte nelle terrecotte cartaginesi, e ne abbiamo anche un esemplare in questa stessa raccolta Gouin (v. fig. 20).



Fig. 19.

Fra le più caratteristiche terrecotte della collezione è la grande protome di figura femminile, una Afrodite Astarte, che riproduciamo a fig. 15. Il capo è avvolto da un velo, che scende sulla fronte e dietro alle orecchie cade sulle spalle, tutto segnato da spiraline impresse, quasi riccioletti di una capigliatura irrequieta, le orecchie sono piegate ed aperte verso l'avanti; il volto, con le fattezze molto accentuate, le occhiaie oblique a mandola e le sopraciglie segnate in rilievo, anima, con un sorriso che sente il riflesso dell'arcaismo ellenico, la solennità ieratica dell'imagine, ancora vagamente improntata ad un carattere egittizzante. Il motivo è quello delle protomi delle terrecotte di Cipro e di Rodi (1). La mollezza della modellazione, la mancanza di caratteristiche di stile, che risente di influenze varie, convengono alla tecnica cartaginese, pervasa da un ecclettismo, prodotto dalla successiva influenza di importazioni artistiche ed industriali.

(1) WINTER, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, pp. 236, III, 6, 8.

Allo stesso tipo della protome d'Astarte si riferiscono anche le due altre figurine, una di piccole dimensioni e sgraziata, l'altra più grande e di tipo molto comune nelle necropoli di Doummes, a Cartagine, che nel grande velo a strisce, nelle fattezze appiattite e sommariamente espresse ha un'eco di arcaismo ingenuo, che l'industria coroplastica cartaginese conservò molto a lungo, specie negli attardati ambienti coloniali.

Una figurina in terracotta, sfortunatamente frammentaria, ci presenta un motivo ancora diffuso nelle vecchie necropoli di Cartagine e anche conservato



Fig. 20.

nella necropoli di Nora, della figura femminile avvolta nel lungo abito che scende sino al piede modellando le forme, e le braccia mollemente distese lungo i fianchi (fig. 18), motivo di lontana derivazione egiziana; mentre altre figurine ci danno invece il tipo più ovvio delle terrecotte puniche, quello delle divinità dal capo velato e decorato da treccie di capelli che scendono sino alle spalle, l'abito attillato che fascia tutta la persona, le due mani che reggono al petto il sacro disco che è od un timpano o la focaccia mistica, con il volto inspirato ad una vaga rigidità di arcaismo greco: È questo un tipo che troviamo preferito nelle terrecotte cipriote ed in Sardegna (1). Meno consueta è la figurina col calathos e le braccia distese aperte, che richiama il motivo della Persefone che regge le due faci, comune nelle terrecotte siciliane e specie nel tipo della Demetra Dadofora, che fu imitato e riprodotto in molti esemplari cartaginesi, massime delle necropoli dei Râbs e delle Sacerdotesse (2) (fig. 20).

Pure a motivi molto comuni nella coroplastica siceliota e dell'Italia meridionale appartengono le altre terrecotte delle collezioni raffigurate a figura 21,

(1) Winter, *op. cit.* p. 17, n. 6.

(2) Delattre, *Nécropole des Râbs, Prêtres et Prêtresses*, 2 année, p. 9, [illegible]

nelle quali è quasi completamente scomparso il ricordo dell'arcaismo greco, e si mostra invece l'influenza dell'arte libera del più bel periodo della coroplastica siculo-greca. Una di esse ci presenta un tipo di statuetta di Afrodite Astarte, dal viso tondeggiante, sormontata dal calathos, con l'abito cadente a finissime pieghettature, dalle maniche del quale scende lungo il fianco il braccio ignudo (fig. 21, a sin.): tipo questo presentato da molte terrecotte akragantine (1).



Fig. 21.

Un'altra figurina presenta al petto la triplice collana di grossi pendagli a lagrima, che è preferito ornamento delle figurine cipriote, siciliane e cartaginesi (2): la figurina di mezzo infine riproduce un nobile e finissimo tipo di Afrodite, molto caro all'ellenismo elegante e raffinato, con il capo coronato dai capelli fittamente arricciati e sormontato dal calathos a rosette, l'ampia tunica a risvolto, sotto la quale si disegnano le solide forme del corpo, e dalle cui maniche brevi e finemente pieghettate escono le braccia nude, reggenti al petto la colomba ed il capretto. È uno dei più fini prodotti della coroplastica greca che

(1) WINTER, *op. cit.*, I, p. 127, 2.

(2) Confrontisi la terracotta di Granmichele: WINTER, *op. cit.*, 126, 1 e di Girgenti, 127, 4, 126, 2, e 127, 4.

siansi trovati nelle necropoli puniche sarde, e per quanto abbia molti raffronti nel materiale fornito dalle tombe di Cipro, di Rodi, di Reggio, di Taranto (1), pure è probabile che sia penetrato nel commercio cartaginese, come per altre produzioni industriali italo-greche, per via della Sicilia o della Cirenaica. Così si può dire del bell'incensiere a busto di giovane divinità femminile, rinvenuto a Tharros, che si connette a tipi frequenti nelle terrecotte della Beozia e di Cirene (fig. 22).

I due altri timiaterii della stessa figura 22, pure delle necropoli Tharrensi, riproducono la figura mostruosa di un Bes barbato che suona la doppia tibia, seduto sulle due gambe accosciate, mentre tra le ginocchia, accocolato in terra,



Fig. 22.

è una figuretta di negro addormentato che reclina il capo sulle ginocchia. Tali figurine, che troviamo frequenti fra i prodotti di Rodi, di Tebe, dell'Asia Minore (2), sono abbastanza diffuse nelle necropoli dei cartaginesi, dove esse tengono il posto delle primitive figurine di Bes, di tipo più schiettamente orientale, e preludono alle figurette di tipo silenico, più schiettamente ellenico che si trovano nelle tombe puniche di periodo più recente. Anche i motivi di figurine di negro sono fra quelli che si trovano con una certa frequenza sia in Cartagine che in Sardegna, taluni di produzione greca, ma spesso dall'arte punica locale.

Un prodotto punico, che si riconnette a motivi fenici, è quello della piccola figurina in avorio, effigiante Astarte ignuda, che si preme i seni di nutrice feconda, tipo frequentissimo nell'arte fenicia, cipriota e cartaginese (3); mentre la mascheretta gorgonica, pure in avorio, che è riprodotta nella stessa fig. 23, ci presenta un motivo greco arcaico, riprodotto però con molta persistenza nell'ambiente punico.

(1) Winter, *op. cit.*, I, p. 91, 6, 8; p. 110, 1.

(2) Winter, *op. cit.*, I, 216, 9 (Smirne); I, 216, 11 (Tebe, Rodi, Cipro) [illegible]

(3) Winter, *op. cit.*, p. 16, n. 5 riproduce tipi ciprioti, [illegible] itali Lalabonesi.

Fra la numerosa suppellettile vascolare proveniente dalla collezione Gouin e che riproduce i tipi già noti di tali prodotti cartaginesi, giova ricordare i tre vasi in bucchero, che sono dati a fig. 24, il cui pregio non è tanto per la loro forma, quanto per la loro rarità in necropoli sarde, dove essi costituiscono quasi una eccezione, dimostrando la poca intensità dei rapporti commerciali, almeno per questo ramo della produzione industriale etrusca.

Anche i prodotti vascolari greci non sono molto frequenti; prevalgono i vasi di fabbriche tarde e prodotti scadenti della Campania e di Magna Grecia, con decorazioni, vasi a vernice nera e figure rosse e colori aggiunti, massime nei fiorami e nelle palmette, talora con figurine di animali, più raramente con figurine di efebi ammantati e di cavalieri (fig. 25).



Fig. 25.

L'oreficeria e la glittica cartaginese sono rappresentate da numerosi oggetti nella raccolta Gouin, con gli anelli, con gli orecchini in oro ed elettro, con i braccialetti e le armille a filo semplice, a spirale, a globetti e cilindretti, lavorate a sbalzo ed a filigrana; si ricordano le collanine semplici, ad anelli di filo d'oro, alternati con le perle di pasta vitrea assai semplici ed eleganti (fig. 26); molto ricca è la collana tharrense, in corniola ed oro, composta di perline di varie forme, a cui si alternano piccoli amuleti a forma di canopo, di occhio d'Iside, ed un piccolo scarabeo, pure in corniola, montato in oro, con l'incisione raffigurante una testa di satiro, vista di fronte (fig. 27). Per quanto esso non possa compararsi ai ricchissimi gioielli di Cipro, è pure fra i più varii e ricchi gioielli cartaginesi che si conoscano ed è prova della relativa agiatezza degli abitanti della Colonia punica di Tharros.

Abbastanza ricca e varia è la collezione degli scarabei cartaginesi, alcuni dei quali sono ancora muniti del loro appicagnolo in filo d'oro; la maggior parte sono in diaspro, corniola, agata e quarzo; più rari quelli in pastiglia con semplici geroglifici egiziani, i quali sono anche i più antichi, tanto nelle necropoli di Cartagine che in queste sarde.

Degli scarabei in diaspro e corniola alcuni hanno incise rappresentazioni di stile egizio e più o meno lontanamente inspirate a motivi e scene religiose egiziane; così abbiamo nella prima serie della fig. 28, a cominciare da sinistra, la divinità alata a testa d'uccello, inginocchiata sulle *bari*, o nave sacra, sorretta dai serpenti urei e dal capitello a fiore di loto, motivo che si presenta anche in molti altri scarabei sardi; una divinità inginocchiata, o sedente o in movimento, vediamo rappresentata nelle incisioni riprodotte nella seconda serie della fig. 28; in altri scarabei abbiamo una divinità alata, che accoglie un'altra divinità giovanile sotto le ali; in altre il giovinetto Oro, seduto sul fiore di loto, od il gruppo di tre divinità stanti sotto il disco del sole alato; nella stessa serie è riprodotto il consueto tipo della divinità mostruosa Bes, che afferra e solleva due caprioli, fra i due serpenti urei. Fra questi scarabei non mancano quelli, provenienti assai probabilmente da tombe più recenti, del IV o III secolo, e che presentano motivi greci o almeno grecizzanti, fatto che

osserviamo anche nelle tombe dei cimiteri cartaginesi di Ard el Keraib, ed in genere nei più recenti sepolcreti di Sainte Monique e delle tombe della collina di S. Louis; tali sono i tipi di arciere e di oplite inginocchiato o corrente,



Fig. 24.

che troviamo riprodotti nella seconda serie; a modello greco, se pure non a fabbricazione greca, possiamo riferire l'osceno simplegma di un cerbiatto con una troia, di egregia fattura, che riproduciamo nella fig. 28, nella prima serie. In genere però questi scarabei sono prodotti tardi e che riproducono molto



Fig. 25.

lontanamente concetti egiziani, senza la purezza stilistica e forse senza la signi ficazione degli originali, da cui questi oggetti di amuleto erano imitati.

Anche la serie degli oggetti d'età romana offre una discreta varietà e ricchezza, oltre ad una copia di ceramica figurata ed ordinaria, che ci mostra la grande varietà dei tipi diffusi in Sardegna.

Le tombe romane di Sulcis dettero in ogni tempo una grande quantità di gemme incise, in corniola, opale, calcedonia e quarzo; di esse la collezione Gouin raccoglie un numero discreto, mostrando una relativa ricchezza ed un gusto delicato negli abitanti di quel municipio romano. Oltre ai varii e consueti

tipi di divinità, le [illegible] ci presentano esempii di cornucopie intrecciate, di farfalle, di amorini, le [illegible] di cervi e d'altri animali: speciale menzione me-



Fig. 26.

ritano una delicatissima onice con figura di guerriero stante (fig. 29, ultima serie); un'ametista con figurina di amorino; un delicato gruppetto di due amo-



Fig. 27.

rini folleggia su una corniola rappresentata in fine della serie terza della stessa figura, dove pure è riprodotta una gemma con una figura di sfinge, di ottimo

stile e di esecuzione mirabile: una figurina dalla testa calva ed il mento adorno da folta barba richiama il noto tipo di Socrate, mentre in un'altra corniola è



Fig. 28.

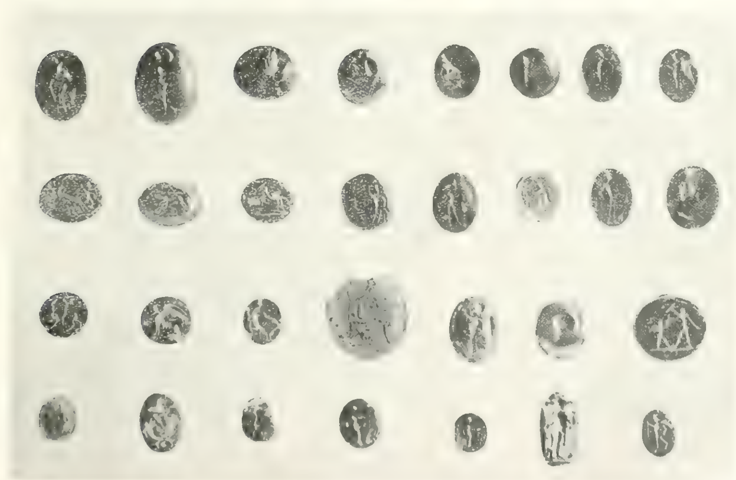


Fig. 29.

riprodotto un gruppo di una cicogna ed un gallo, di un naturalismo vivace che rende mirabili questi prodotti di un'industria che fu tanto diffusa in tutta l'età imperiale.

Un'altra serie di oggetti assai frequenti in Sardegna, e precisamente nella necropoli di Tharros e di Cornus, è quella delle tazze e delle urne funerarie



Fig. 30.



Fig. 31.

in vetro, alle quali la patina variegata ed iridiscente, formatasi con i secoli, dona una bellezza ed un pregio altissimo. La serie data dalla collezione Gouin è di primo ordine; sono specialmente notevoli le urne funerarie con le anse

ed il coperchio, i bicchieri a piede e le tazze con le pareti incavate, di una sottigliezza sorprendente: Fra i vetri ricordo una piccola tazza con mascherine tragiche in rilievo, e una tazza con ornati e con una iscrizione amatoria in alto rilievo: ***ΚΑΤΑΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ:*** *καταχαίρε καί εὐφραίνου*, – sta lieto e godi, invocante la gioia nei conviti o nei convegni allietati dall'amicizia e dall'amore. Sono in special modo le tombe di Tharros, formate da cassette in pietra, sepolte nelle sabbie marine, e le tombe di Cornus, con vasi di terracotta racchiudenti la fragile suppellettile, che conservarono più larga copia di quei vasi, che dalla collezione Gouin vennero ad arricchire le serie già belle e ricche possedute dal Museo di Cagliari (fig. 30).



Fig. 32.

I piccoli bronzi di età romana della collezione sono in genere prodotti molto scadenti di industrie artistiche, assai probabilmente locali, che hanno la scorrettezza e la ineleganza dello stile comuni all'arte provinciale di molti paesi dell'impero. Così la piccola statuetta di Afrodite pudica ha la sgraziata sproporzione del braccio sinistro, che contrasta con una certa nobiltà della modellazione del busto e del capo (fig. 31); un altro bronzetto, assai mutilo e malconcio, ripete il motivo dell'Afrodite Anadiomene, tanto frequente nei piccoli bronzi romani. Ricordiamo anche un piccolo bronzo, pure mutilo, rappresentante Mercurio, del consueto tipo ignudo, col petaso alato, il balteo ed il caduceo; una rozza statuetta di Genio, ignudo con patera e cultro nelle mani (fig. 32); e, più interessante, una forte figura di toro, esso pure mutilo, ma che ricorda le belle figurine di toro votivo date da molte località della Gallia e della Cisalpina, e che in Sardegna forse hanno un rapporto con le serie dei bronzi primitivi, raffiguranti tori votivi. Origine punica, ma proveniente, a quanto pare, da tombe di età romana è la figurina di Osiride, che per la corrosione della superficie ha il brutto aspetto dei bronzi di Tharros, in generale assai mal ridotti per l'azione dell'umidità del mare (fig. 32).

[illegible]
dalle fabbriche aretine, in parte di produzione e di imitazione locale, lampade con decorazioni e figure, e con varie impronte di fabbrica, provenienti dalle numerose tombe romane delle varie necropoli sarde, aumentano la copia se non la ricchezza della collezione, che serve a dare un largo saggio delle piccole industrie fittili della Sardegna romana. Così pure degno di ricordo è un bel [illegible] bronzi, che concorrono a presentarci i minuti particolari della vita intima delle antiche famiglie ed a mostrarcela per tanti lati così vicina, così simile alla [illegible]

In complesso la collezione Gouin, ricongiunta nel Museo di Cagliari ad altre collezioni formatesi in tempi passati ed in modo alquanto tumultuario, se non ha potuto contribuire gran fatto alla metodica classificazione delle antichità provenienti dalle varie località archeologiche dell'isola, ha però completate le varie serie, fornendo alcuni esemplari degnissimi e perciò raccomanda il nome del suo fortunato raccoglitore, di cui attesta la grande tenacia, il grande acume [illegible]

[illegible]





Tarsie di paste vitree. *Roma*, Museo Nazionale.



APPUNTI PER LA STORIA DEL MUSAICO.



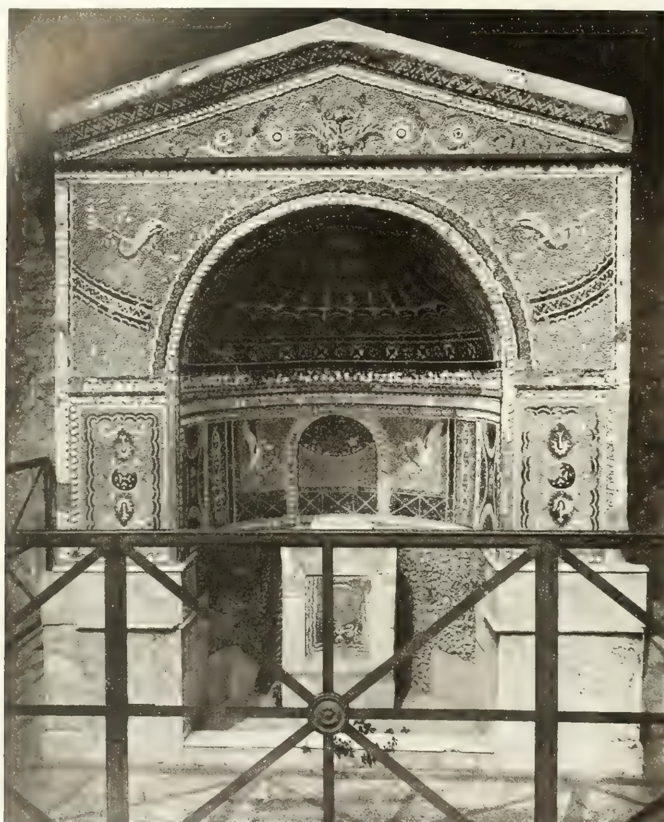
In grazia dell'unita tavola a colori, assai bene riuscita di su la perfetta riproduzione fatta dal disegnatore Azelio Berretti, io posso far conoscere agli studiosi d'arte due superbi frammenti di decorazione parietale romana, eseguita con paste vitree.

Superbi, li ho chiamati, anzitutto per la eleganza del disegno e la varietà e vivacità dei colori, ma anche per la importanza che oggi possono avere riguardo agli studi intorno alla derivazione più o meno orientale, più o meno romana di certe decorazioni cosidette bizantine! Che un tal modo di decorare i muri, e il musaico in genere, e qualsiasi altra applicazione di smalti alle pareti i Romani prendessero dall'Oriente è cosa, forse, di facile dimostrazione, tostochè si ricordino le colossali argille smaltate dell'antica Susa di Persia e alcuni resti di musaico in remotissime tombe egiziane.

Ma non è altrettanto facile dimostrare che gli artisti del nostro paese, i quali a muovere dal sec. IV cominciarono a largamente decorare di musaici le basiliche cristiane, andassero a cercar lontano quelle forme e quelle tecniche che avevano avuto ed avevano ancora tanto sviluppo *in casa loro*.

Certo è che il musaico dai pavimenti era già presso i Romani largamente salito alle pareti; ed io mi domando se non era stata in certo modo la necessità che aveva suggerita quell'applicazione. Mi spiego. A Pompei e ad Ercolano i musaici, salvo pochi e minori esempi, sono stati trovati nelle fronti a timpano e nelle nicchie delle fontane; a Roma e ad Ostia sono stati trovati in ninfei. Ora è ovvio che, non resistendo le pitture all'umidità, e contro o presso a corsi o getti o spruzzi d'acqua, s'era ricorso al musaico, perchè già aveva dimostrata la sua prodigiosa resistenza all'acqua, nei fondi delle vasche termali.

Anzi, amo cogliere l'occasione per richiamare, l'attenzione intorno ad alcuni disegni di musaici pavimentali, che si presentano come rettangoli o quadrati o triangoli veduti sotto uno strato d'acqua, con le curve, cioè, o meglio con le deviazioni determinate da un succedersi uguale di piccole onde, quali gli artisti



Pompei Reg. VI - ins. XIV. — Fontana detta « degli Scienziati ».

potevano sempre osservare nelle grandi vasche delle Terme. Ne pubblico alcuni, chiamandoli senz'altro « musaici a disegno subacqueo » e offrendoli alla discussione.

Quanto poi ai musaici parietali presso i Romani, è noto che, oltre a quelli delle fonti e de' ninfei, altri se ne hanno, ma sono piccoli quadri detti emblemi (1).

(1) P. GUSMAN, *La villa* [illegible] Parigi, 1904, p. 226; BART. NOGARA, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano* (Milano, 1910), pp. 20 e 32, Cfr. anche un articolo di P. E. VISCONTI nel *Giornale di Roma* del 30 maggio 1860. Oltre che ne' musei Vaticano e Lateranense, altri se ne trovano, e assai belli ne' musei Capitolini.

L'arte cristiana dei secoli IV, V e VI ci presenta poi anche minute tarsie, specialmente a rivestimento delle parti inferiori delle absidi. Ora, quando si trattava di soli marmi, si tollerava dagli *orientalisti* che qualche studioso ricor-



Pompei (Reg. IX - ins. VIII). — Fontana delle Colonne

dasse le scoperte vecchie e nuove, ad esempio, del Palatino; ma quando ai marmi si trovavano misti gli smalti e le paste vitree e la madreperla, essi consentivano soltanto che si parlasse di *diretta* influenza orientale, anzi di lavoro eseguito *proprio* da artefici orientali, abituati ad un lusso tutto *orientale!*

Ho da ripetere che, per me, tutta la questione sta nella parola « *diretta* »?

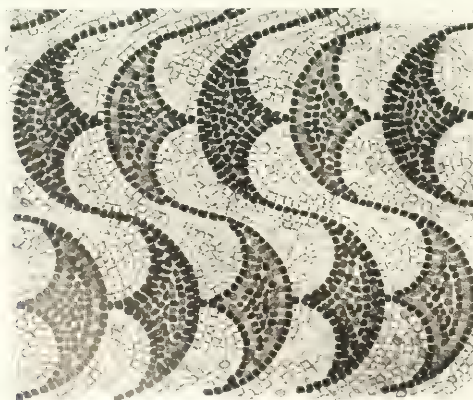
Leggiamo intanto ciò che scrive G. B. De Rossi trattando della *Basilica profana di Giunio Basso sull'Esquilino, dedicata poi a S. Andrea,* [illegible] *Catabarbara Patricia:* « La singolarità speciosissima del monumento consisteva

nella decorazione delle sue pareti; la quale faceva uno strano contrasto con quella dell'abside. Questa coperta di immagini sacre proprie del culto cristiano;



Musaico pavimentale a « disegno subacqueo ».

quelle di ornati profani variamente effigiati a scene di greca mitologia, simboli e riti di culto egizio, iconografie e quadretti di soggetti storici romani dell'età



Musaico pavimentale a « disegno subacqueo ».

imperiale. E mentre le immagini cristiane erano della consueta opera di musaico, la decorazione profana era tutta un lavorio squisito di lastrine marmoree e di madreperla intagliate e commesse in varie fogge e figure, imitanti dipinti

e prospettive; campione insigne di cosiffatto genere di artificio e rarissimo tra le reliquie superstiti delle magnificenze romane. » [1]

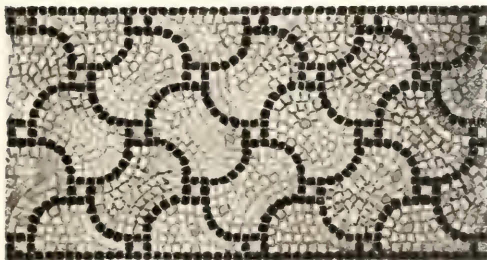
Ma se tanto tesoro è smarrito, si hanno in compenso le tarsie marmoree con lotte d'animali, e il prezioso frammento di cornice, con inserte conchiglie di madreperla, del Museo Capitolino, e i due frammenti romani di musaico o tarsia di paste vitree, già ricordati. Sono ora ambedue nel Museo Nazionale di Roma: quello col grifo (larg. 0.60, alt. 0.48) indicatomi da Roberto Paribeni, l'altro coi baccelli (larg. 0.60, alt. 0.50), indicatomi da Lodovico Pogliaghi, quand'era ancora nella Raccolta Stroganoff. In entrambi, le lastrine erano applicate ad uno strato di calce molto bianca e dura, mescolata forse con polvere di marmo, come quella adoperata per la preparazione delle pareti da dipingere.

Chi non vede, nei due splendidi avanzi, la somiglianza con le tarsie bizantine? Chi non ricorda, guardando quello coi baccelli, le decorazioni marmoree del Battistero di Ravenna?

E pensare che, ora, tali confronti si possono fare soltanto su pochi e minuscoli resti! Chi sa, invece, quale spettacolosa abbondanza di consimili decorazioni doveva esistere ancora nei secoli IV, V e VI negli edifici antichi, sotto gli occhi degli artisti fedeli sempre alla grande tradizione di Roma.

CORRADO RICCI.

1 *Bollettino di Archeologia Cristiana*, serie II, anno II (Roma, 1871), p. 6.



Musaico pavimentale a « disegno subacqueo ».

NUOVI MONUMENTI DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.



Dal 1° gennaio al 31 dicembre 1913, gli oggetti di antichità e d'arte entrati a far parte delle collezioni del Museo Nazionale Romano furono mille e novantadue. Di essi, quelli venuti da scavi governativi o sorvegliati dallo Stato furono o saranno illustrati nelle *Notizie degli scavi* dal collega professor Pasqui; degli altri riferirò brevemente.

La R. Scuola d'Applicazione degli Ingegneri, grazie al benevolo interessamento del suo illustre direttore prof. Cesare Ceradini, già altre volte benemerito del museo, fece pervenire in dono due statue, sinora depositate nei magazzini della Scuola. Sono le due sculture trovate nel 1891 in occasione di ampliamenti e restauri dei locali della R. Scuola e descritti dal ch.mo S. Ricci (1). L'una in marmo lunense rappresenta un Apollo nudo, derivante dal noto tipo dell'Apollo Licio. Il Ricci che la vide in undici pezzi, non potè darne una riproduzione che io presento perciò ai lettori del *Bollettino* (fig. 1).

La ricomposizione dei frammenti che di undici erano in questi venti anni divenuti sedici, fu compiuta dai valenti nostri restauratori Dardano Bernardini, Cesare Ventura e Belardino Vettraino, sotto la direzione dell'ispettore dott. Giuseppe Moretti, cui fu largo di benevoli consigli l'amico prof. Lucio Mariani. Mancavano il viso e parte del ventre che furono restaurati in gesso, traendo i calchi da due repliche: una testa del Museo Barracco (2) e un torso del Vaticano (3). Il tipo originario dell'Apollo Licio per l'aggiunta dell'albero col serpente, appare quasi una *contaminatio* col tipo così detto dell'Apollo di Cirene.

L'altra statua, pure in marmo lunense, è una bella e accurata figuretta arcaistica di donna che ricorda nell'atteggiamento e nelle vesti le Korai dell'Acropoli, ma si distacca da quegli esemplari per il movimento del braccio destro, che pare dovesse essere sollevato invece che abbassato a sostenere un lembo della veste. Fu dal Ricci fatta riprodurre in tavola (4), ma non mi pare inutile ripeterne la figura, perchè ora, accuratamente ripulita, lascia meglio vedere il diligente lavoro del panneggio (fig. 2).

Il Sig. Domenico Alliata donò due piccole stele marmoree con iscrizioni sepolcrali di un *Fabius Ingenuus* e di un *Aurelius Trophimus* liberto imperiale. Vengono certo da Roma, ma non si sa precisamente di dove.

(1) *Bull. Com.*, 1891, p. [illegible].

(2) *Catalogo del Museo di Scultura antica di fondazione Barracco*, n. 131.

(3) Amelung, *Sculpturen des vatic. Museums*, I, n. 295.

(4) *l. c.*, tav. VII.

Il prof. Antonio Muñoz donò una phiale umbilicata d'argilla, ricoperta di vernice argentea con viticci impressi sull'orlo, incavi a foggia di spighe sul corpo, e nel centro umbone con testina di Menade a rilievo, buon esemplare di quella ceramica venuta in uso nell'Italia media tra il III e il II sec. a. C. (1).

Degli acquisti i due più cospicui compiuti nell'anno, furono quello dell'efebo di Sutri, e l'altro della suppellettile mobile rinvenuta nel santuario siriaco al Gianicolo. Della statuina d'efebo in bronzo di Sutri, fu già reso conto dal Mariani in questo *Bollettino* (2) e da me in *Notizie degli scavi* (3).

Il santuario siriaco del Gianicolo ha una copiosa letteratura, della quale basterà ricordare il rapporto ufficiale del collega Pasqui (4) il libro del compianto Gauckler (5) e la recente nota di aggiunta e rettifica del Pasqui in seguito alle novità trovate rinettando l'idolo di bronzo avvolto da un serpente (6).

Dall'antiquario Sangiorgi fu acquistato un frammento di rilievo in marmo nero, di singolarissima forma e decorazione (fig. 3). Si tratta di un lastrone che misura m. 1,04 di lunghezza per 0,56 di altezza. In alto è un listello che fa risega sulla parte posteriore della lastra, ed è ornato da una serie di incavi tondeggianti separati da foglioline cuoriformi che ci sembrano quasi scelte a variare un po' il comune motivo ornamentale degli ovuli. Segue in basso un elegantissimo minuscolo fregio alto cm. 0,08 con delle volute vegetali dai cui fiori escono fuori alternatamente l'avancorpo di un Amorino cacciatore e quello di una belva. Gli amorini sono armati, il primo di faretra, due di lance, l'ultimo reca, invece di armi una palla, forse perchè non ha di fronte una belva, ma solo un fiore, con esso infatti quel fregio termina, come si vede dall'incasso rettangolare liscio che è a fianco. Lo spazio mediano del rilievo è diviso in tanti campi rettangolari, dei quali alternatamente troviamo uno con figura a rilievo, l'altro vuoto. Nei campi vuoti il fondo non è levigato, sicchè doveva esser ricoperto di altra materia. Mancando ogni traccia di grappe o fori, tale materia sarà stata probabilmente stucco o pasta vitrea, cui per aderire potevano bastare le asperità del fondo.

Nei campi a rilievo si vede da un lato un Centauro, dall'altro una figura di Ercole.

Il Centauro giovane e con corta barbula sulle guance, coronato di pino incede verso sinistra con passo festoso, sollevando molto, quasi saltellasse, le zampe, e agitando vivamente la coda. Nella destra sollevata impugna un tirso ornato di bende, e nella destra ha un oggetto discoidale, un cimbalo o forse piuttosto un disco da getto. Un corto mantello girato dietro le spalle e sulle braccia sventola gaiamente pel vivace movimento del Centauro.

Nell'altro quadro, dietro una specie di podio o suggesto, guarnito sul davanti da una grande pelle di leone gettata come un tappeto, è una figura di Ercole tra una grande palma e un tripode con sopra una corona. Il dio imberbe coronato di vite, è tutto avvolto nella pelle leonina che gli copre anche

(1) Su tale ceramica a vernice argentea, cfr. PAGENSTECHER, *Die calenische Reliefkeramik*; MAIURI in *Not. Scavi*, 1913, p. 405.

(2) 1913, p. 237.

(3) 1912, p. 373.

(4) In *Not. Scavi*, 1909, p. 389.

(5) *Le Sanctuaire syrien du Janicule*, Paris, 1912.

(6) In *Studi Romani*, 1913, p. 343.

le mani; la testa della belva è sul petto. L'uso di ammantare e chiudere completamente nella pelle di leone la figura di Ercole è adottato in ispecial modo



Fig. 1. Apollo Licio.

là, dove il Dio non appare nella vibrante attività della sua vita violenta e avventurosa, ma dove invece, compiute già le gloriose imprese, egli attende sereno e tranquillo le adorazioni dei suoi devoti; è insomma la rappresentazione

più propria e più adatta per le immagini di culto. L'esemplare più famoso trovato a Sparta ha forma di erma, così come era nei ginnasi e nelle palestre (1),



Fig. 2. — Statuetta arcaistica di donna.

e forse anche a forma di erma deve supporsi il nostro. La palma e il tripode posti presso alla figura confermano che si è voluto nel nostro rilievo [illegible]

(1) Cicerone che ne vide in Atene li chiama Hermeracles (*Ad Att.*, I, 1). [illegible] Sparta è barbato: ROSCHER: *Lexikon der Myth.*, s. v. *Herakles*, p. 2175. [illegible]

rare un idolo, che si immagina collocato dietro un podio o forse un altare che è coperto da una pelle di leone (1).

Il rilievo con la sua divisione in spazi rettangolari a guisa di metope e triglifi, doveva servire come fregio in un luogo probabilmente chiuso e piccolo, date le minuscole dimensioni delle figure.

Sia per la sua destinazione, che per lo stile delle figure e per la disposizione di esse, il nostro oggetto si presenta alquanto strano e singolare, sicchè vi fu chi dubitò potersi trattare della decorazione di un camino cinquecentesco. Ma l'origine del rilievo ci spiega bene la sua singolarità senza obbligarci ad



Fig. 3. — Rilievo in marmo nero.

ipotesi non completamente soddisfacenti. Il Sangiorgi lo aveva acquistato a Tivoli dal duca Braschi che ha tuttora colà una villa. In passato, le possessioni dei Braschi nel territorio tiburtino erano assai più vaste, e comprendevano tutta o in gran parte la famosa villa dell'imperatore Adriano. Anzi lo Stato Italiano acquistò insieme dai Braschi sia il palazzo a Roma, dove ha sede il Ministero dell'Interno, sia l'area della Villa Adriana. Ora, se il nostro rilievo fosse stato rinvenuto in quel sontuoso e singolare complesso di monumenti che fu la villa dell'imperatore Adriano, dove erano a studio raccolti gli aspetti più nuovi e svariati dell'arte, non troveremmo difficoltà a spiegarci qualche apparente anomalia dello stile. E facilmente richiameremmo alla mente l'elegante centauro giovane in bigio morato del Museo Capitolino, che al pari del nostro,

the Sparta Museum, n. 286. Altre repliche a Sparta stessa: Tod–Wace, *l. c.*, n. 442 *a* e *b*; nel British Museum: Walters, *Catal. of Bronzes in Brit. Mus.*, n. 1291, tav. 30; a Dhimitzana: Milchhoefer in *Ath. Mitt.*, IV, p. 127. Un altro esempio in un rilievo di terracotta, tipo Campana, recentemente trovato in contrada Spezzamazza ed entrato in Museo, ignoto al Rohden e al Winnefeld. Disgraziatamente è frammentato. In tutti questi esempi Ercole è sempre barbato; ma in età romana il tipo di Ercole barbato e imberbe si alterna così frequentemente, che troviamo persino i due tipi insieme nello stesso monumento p. es. nei rilievi dei sarcofagi con le fatiche, cfr. Robert, *Antike Sarkophagreliefs*.

(1) Cfr. un rilievo di Atene, dove l'idolo di Ercole appare dietro l'altare: Sybel, *Catal. d. Sculpt. zu Athen.*, n. 4014.

si avanza quasi caracollando a coda ritta, e che nella villa Adriana fu rinvenuto. Ora l'ipotesi che il nostro rilievo sia stato trovato proprio in Villa Adriana, si può considerare oltremodo probabile se non del tutto certa, perchè un frammento di rilievo in marmo nero di similissimo aspetto (fig. 4), fu colà trovato nel 1769 da Gavino Hamilton, ed è ora conservato nella collezione Lansdowne a Londra (1). Identica è la materia e la disposizione delle parti decorative, orlo ad ovuli, piccolo fregio con scene di caccia, rilievo alternato con campi vuoti, altro piccolo fregio con mostri marini. Unica differenza sensibile è la forma absidata di nicchie data agli spazi vuoti tra i rilievi. Ma non è necessario credere che il nostro frammento e quello Lansdowne dovessero trovarsi l'uno accanto all'altro nello stesso locale, e che dovessero perciò corrispondersi esattamente in tutto (2). L'uno e l'altro ci richiamano intanto a forme artistiche in special modo adoperate in Asia Minore, quali ad esempio il fregio a Eroti e belve uscenti da fiori, o le figure sovrapposte verticalmente e intrecciate con viticci delle due candeliere alle estremità del frammento Lans-



Fig. 4. — Rilievo di Villa Adriana.

downe, forme d'arte usate anche in Italia, ma in età postadrianea, mentre sembrano sorgere più presto in Levante. E all'Asia Minore accenna anche il centauro del nostro frammento così affine a quello già ricordato pure in marmo bigio, del Museo Capitolino, opera degli scultori di Afrodisia in Caria.

Dall'antiquario Magnani fu acquistata la bella testa di basalte, ritratto di Traiano, a grandezza naturale, disgraziatamente mancante di parte della tempia, dell'occhio sinistro e della punta del naso (fig. 5). Non ostante la resistenza della materia, i nobili tratti dell'*optimus princeps* sono resi con fedele evidenza e con bella energia.

All'Ufficio di Esportazione fu acquistato per vilissimo prezzo un frammento di rilievo (fig. 6), di mediocre fattura, con la testa del Sole radiato di prospetto, stelle nel campo, e resto di un'altra testa più piccola, forse di Luna, come appare nel noto rilievo con iscrizione dedicatoria a Giove Dolicheno, trovato nei *castra*

(1) Keil, in *Ann. Ist.*, 1846, p. 155, cfr. *Mon. Ist.*, IV, tav. 29; Michaelis, *Ancient* [illegible] *in Great Britain*, p. 459, n. 76; Winnefeld, *Villa Hadriana*, p. 160. Ringrazio il pr[illegible] e gli intermediari cortesissimi professori Thomas Ashby e Arthur Smith per la f[illegible] qui pubblico.

(2) Mi è sorto anche il sospetto, vedendo la pochissima profondità delle ni[illegible] mento Lansdowne, che esse debbano la loro origine a una rilavorazione di restauratori del sec. XVIII, che avessero voluto far sparire la superficie scabra del fondo degli spazi vuoti tra i rilievi, sostituendole una parete curva lucidata.

nova degli *equites singulares* (1). Anche il nostro deve riferirsi a un culto orientale del Sole e del cielo stellato.

Dal Signor Marshall fu acquistato un frammento di decorazione parietale costituito da intarsio di paste vitree, già della collezione Stroganoff, che sarà pubblicato a parte.



Fig. 5. — Ritratto di Traiano.

All'Ufficio di Esportazione furono acquistati tre fregi fittili, uno dei quali frammentato, di quelli tipo Campana, l'uno con Sileno che abbraccia Eros, l'altro con Dioniso e un Satiro che danza, il terzo frammento con maschera di Dioniso barbato tra un ornato di rami e volute con grappoli e pampini, nel quale è eccellentemente conservata la policromia. I due interi provengono da scavi eseguiti nel 1904 presso Cuma, e furono pubblicati dal prof. Gabrici (2).

In seguito a confisca per scavo abusivo si ebbero i seguenti frammenti

(1) Marucchi, in *Boll. Com.*, 1886, tav. 5.

(2) In *Mon. Lincei*, XXII, p. 45; cfr. Rohden, Winnefeld, *Architektonische Thonreliefs*, tav. C e CI.

architettonici provenienti da un sepolcro romano dell'agro capenate presso il villaggio moderno di Civitella S. Paolo:

Due pezzi di cornicione in marmo con serie di palmette e di nascimenti di acanto, alternati, e sorgenti fra girali che collegano tutta la serie, fila di ovuli e altra serie di palmette inserite in foglie stilizzate.

Frammento di timpano in marmo con ornato a rilievo di rosoni e girali tra i quali è conservata la parte inferiore di una figura di grifo.



Fig. 6. — Rilievo con testa del Sole

Busto ritratto di vecchio imberbe, scolpito ad alto rilievo in un incavo emisferico contornato da una corona di foglie, disgraziatamente frammentato e assai corroso.

Dalle demolizioni per la Zona Monumentale si ebbero oltre a vari frammenti di scarso pregio, parte di un candelabro marmoreo e un pilastrino, l'uno e l'altro elegantemente decorati. Del candelabro si ha in basso come un calice a foglie d'acqua, dal quale sorgono piccoli rami di alloro e di edera tra i quali sono rilevati uccelletti e altri piccoli animali, nella parte più alta sono tre figurine di Vittorie, e tra esse dei candelabri. Del pilastrino erano state segate le tre facce scolpite e adoperate a decorare un caminetto. La faccia anteriore reca una pianta di vite con uccelletti e serpentelli uscenti dalle foglie; le facce laterali, alberetti di lauro e uccelletti.

Furono pure acquistati due suggelli di bronzo coi nomi PPISENT e M VILONI CANDIDI.

Per il medagliere furono acquistate le seguenti monete:

Aes grave.

Pezzo recante su un lato un crescente lunare, nell'altro lato liscio. Pesa gr. [illegible] Pola (1).

Greche.

Cirene (quattro aurei: uno statere e tre decimi di statere); Locri (didracma); Caulonia (didracma); Metaponto (didracma); Crotone (didracma); Taranto (tre didracme); Bruttii (tre ottoboli) (2); Phaselis di Licia (un bronzo); Aspendo (due stateri d'argento, un bronzo); Side (tre bronzi); Isinda (due bronzi); Pednelisso (un bronzo); Sagalasso (un bronzo; Selge (uno statere d'argento e un bronzo); Termesso di Pisidia (due bronzi); Cnido (cinque bronzi); Rodi (un tremiobolo di argento); Celenderis (un bronzo); Amiso (un bronzo); Apamea di Frigia (due bronzi); Laodicea di Frigia (un bronzo); Lisimaco di Tracia (un tetradracma d'argento e un bronzo); Demetrio Poliorcete di Macedonia (un tetradracma d'argento); Ariarate e Ariobarzane di Cappadocia (un denaro per ciascuno); Prusia di Bitinia (un bronzo).

Romane.

Denari repubblicani anonimi, 1; quinari id. id., 4; sesterzi id. id., 1; assi id. id., 3; trienti id. id. 2; vittoriati, 5.

Denari, quinari e bronzi delle famiglie Acilia (Babelon, 8); Aemilia (B. 9, 10); Antestia (B., 1); Antonia (B., 1); Appuleia (B., 1); Aquillia (B., 1); Atilia (B. 8); Caecilia (B., 4, 5): Caesia (B., 1); Calpurnia (B., 11, 24, 25); Cassia (B., 18); Claudia (B., 2, 15); Cornelia (B., 19, 24, 51, 54, 81); Crepereia (sesterzio inedito); Cupiennia (B., 1); Curtia (B., 2); Didia (B., 2); Fonteia (B., 10, 12, 17); Furia (B., 23); Gellia (B., 1); Herennia (B., 1); Hosidia (B., 1); Hostilia (B., 5); Iulia (B., 5); Iunia (B., 8, 18, 23, 31); Licinia (B., 24); Lutatia (B., 2); Maenia (B., 7); Mallia (B., 2); Manlia (B., 4); Marcia (B., 18, 28); Memmia (B., 1); Minicia (B., 15); Mussidia (B., 8); Naevia (B., 6); Papia (sesterzio inedito); Plautia (B., 14); Postumia (B., 7, 13); Renia (B., 1); Roscia (B., 3); Rutilia (B., 1); Saufeia (B., 1); Valeria (sesterzio inedito di L. Valerius Acisculus); Vibia (B., 1).

Imperiali: Augusto (Cohen², 14, 99, 529, 788); Claudio (C., 39); Agrippina (C., 3); Nerone (C., 14, 161); Otone (C., 27); Vespasiano (C., 267, 362, 528); Traiano (C., 89, 188, 537); Adriano (C., 1057, 1324, 1334); Antonino Pio (C. 44, 334); Faustina madre (C. 80, 166); Marco Aurelio (C., 219, 508); Manlia Scantilla (C., 3); Settimio Severo (C., 116, 727); Giulia Domna (C., 82, 150, 168, 193); Plautilla (C., 25); Geta (C. 202); Macrino (C., 79); Diadumeniano (C., 14); Severo Alessandro (C., 547); Mammea (C., 17, 135); Paolina (C., 523); Filippo padre (C., 201); Filippo figlio (C., 55); Traiano Decio (medaglione di bronzo); Erennia Etruscilla (C., 17); Salonina (C., 69, 93); Tacito (C., 122); Numeriano (C., 72); Massimiano (medaglione d'argento e C., 40, 193); Costanzo Cloro (C. 164); Galeria Valeria (C., 2); Licinio (bronzo sconosciuto al Cohen); Costantino I (C., 660); Crispo (C., 44); Giuliano l'Apostata (C., 38); Flaccilla (C., 4, 6); Arcadio (Sabatier, I, IV, n. 11).

(1) Cfr. Haeberlin, *Corpus* [illegible], Tav. LXIX, 11, 20.

(2) Debbono provenire da un [illegible] trovato a Rose (prov. di Cosenza) e andato disperso; cfr. Lenzi, in *Rassegna Numismatica*, XI, p. [illegible] segg.

Imperiali greche e coloniali: Polemone re del Ponto (Galba); Roimetalce re di Tracia (Augusto); Alexandria Troas (Valeriano); Anemurion (Gallieno); Antiochia di Pisidia (Antonino Pio, Filippo padre); Antiochia di Siria (Filippo figlio, Treboniano Gallo); Aspendo (Severo Alessandro); Carallis di Cilicia (Salonina); Casa di Cilicia (Valeriano); Celenderis (Settimio Severo, Traiano Decio, Aquilia Severa); Cesarea di Cappadocia (Traiano, tre denari; Commodo); Colbasa di Pisidia (Severo Alessandro); Colybrassos di Cilicia (Valeriano); Corycos di Cilicia (Mammea); Irenopolis di Cilicia (Iulia Domna); Olba di Cilicia (Tiberio); Perge (Traiano, Gallieno); Filadelfia di Cilicia (Traiano); Philippopolis d'Arabia (Filippo figlio); Sagalasso (Adriano, Volusiano); Seleucia ad Calycadnum (Severo Alessandro); Side (Settimio Severo); Siblia (Caligola); Syedra (Traiano, Gallieno); Tarso (Caracalla).

Bizantine: Anastasio (minuscolo bronzetto di grammi 0,7); Giustiniano (tre [illegible], un pezzo da dieci *nummi*); Foca; Leone VI (un follis).

R. Paribeni.

LA QUESTIONE DELLA CHIESA DI POLENTA.

I.



ELLA pieve di S. Donato di Polenta (1) si hanno le prime notizie documentarie nel secolo X. Una pergamena tuttora inedita del 24 luglio 911 ricorda alcuni fondi « *territorii Popiliensis* (cioè di Forlimpopoli) *plebe S. Donati* (2) »; un secondo atto inedito dell'ottobre 958 (o 988?) menziona altra località « *in territorio Pupiliensis plebis sancti Donati* » (3); e finalmente col già noto e discusso documento del giugno 977, l'arcivescovo ravennate Onesto assegna alcune terre a Pietro Traversari « *in territorio Pupiliense plebe S. Donati* (4) ».

A datare dal secolo XI le testimonianze diventano sempre più numerose (5). Invano però si cercherebbe fra tutte quelle notizie, per quanto ci sono cono-

(1) Premetto la bibliografia dei principali scritti a stampa sulla chiesa di Polenta:

[E. Lorenzini], *I restauri della chiesa di Polenta* (*Il resto del Carlino*, VII, 213). Bologna, 1 agosto 1890.

[A. Fantini], *I restauri della chiesa di Polenta* (Ibidem, 217), 5 agosto 1890.

[A. Fantini], *Ristauri alla chiesa di Polenta* (Ibidem, 287), 14 ottobre 1890.

A. Santarelli, *Di un'antichissima chiesa in Romagna* (*Arte e Storia*, IX, 28). Firenze, 1890.

C. Cilleni Nepis, *Il tempio di Polenta*. Forlì, 1890.

C. Ricci, *Il castello e la chiesa di Polenta* (*Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, III, 9). Bologna, 1891.

R. Zampa, *Il castello e la chiesa di Polenta nella provincia di Forlì* (*Il Politecnico*, XXXIX). Milano, 1891.

C. Ricci, *Il castello e la chiesa di Polenta* (*Diario ravennate*, LXXV). Ravenna, 1891. Porta lo stesso titolo dello studio pubblicato a Bologna, ma è un articolo assai più breve, che non avremo occasione di più citare.

C. Errera, *Rassegna bibliografica* (*Archivio storico italiano*, V, 9). Firenze, 1892.

N. Trovanelli, *La visita di Giosuè Carducci a Polenta* (*Il Cittadino*, IX). Cesena, 13 giugno 1897.

G. Carducci, *La chiesa di Polenta* (*Rivista d'Italia*). Roma, 1896 — e poi Bologna, 1897.

R. Faccioli, *Relazione dei lavori compiuti dall'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia dall'anno 1892 al 1897*. Bologna, 1898, pag. 107.

C. Ricci, *Note sul castello e sulla chiesa di Polenta* (*Diario ravennate*, LXXXII). Ravenna, 1898.

P. Amaducci, *La chiesa di Polenta, ode di Giosuè Carducci*. Bologna, 1899.

A. Giovannini, *La chiesa di Polenta, ode di Giosuè Carducci*. Faenza, 1898.

Tralascio i molti altri scrittori che dell'ode Carducciana ebbero ad occuparsi.

A. Ferri, *La relazione al Consiglio provinciale forlivese sui restauri della chiesa di Polenta*. Forlì, 1899.

R. Faccioli, *Relazione sui lavori compiuti dall'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia dall'anno 1898 al 1901*. Bologna, 1901, pag. 125

G. Gigli, *La chiesa di Polenta* (*Il Secolo XX*). Milano, 1904.

G. Gigli, *Giosuè Carducci e Polenta* (*La Romagna*, IV, 5). Iesi, 1907.

[A. Bassi], *Per la chiesa di Polenta* (*L'Avvenire d'Italia*, XVII, 213). Bologna, 1 agosto 1912.

T. Nediani, *La chiesa dove Dante pregò* (*Il Plaustro*, III, 35). Forlì, 20 luglio 1913.

(2) Un breve regesto del documento, senza però l'accenno a S. Donato, trovasi in M. Fantuzzi, *Monumenti ravennati*. Venezia, 1802, vol. II, pag. 308.

(3) Archivio arcivescovile di Ravenna: perg. F. 2398.

(4) Ricci, *Il castello*, ecc., pag. 11; Zampa, *Il castello*, ecc., pag. 593.

(5) Ricci, *Il castello*, ecc., pag. 14; ed il manoscritto Zattini che tosto citeremo.

Pianta della Chiesa di Polenta

Scala nel rapporto di 1 a 50

Canonica

Piazza

Sacrestia

Coro

Magazzino

Campanile

Cimitero

Sezione AB trasversale alla Chiesa

Scala

Pianta della chiesa di Polenta rilevata prima dei restauri del 1890.

sciute, alcun accenno alla storia costruttiva della nostra pieve. Nè più fortunate sembrano essere state le ricerche finora tentate in tal senso negli archivi di Polenta, di Bertinoro, di Forlì, di Ravenna e di Bologna (1).

Scendiamo così fino al secolo XVIII, allorquando una epigrafe, altra volta murata sopra la porta della pieve, ed ora conservata nella cripta, ci informa di un totale rinnovamento della chiesa stessa avvenuto nel 1705:

PLEBS ISTA SANCTI DO
ONATI DE POLENTA EPISC
OPATVI BRITTINORIEN AN
NEXA RESTAVRATA EST
A FVNDAMENTIS HOC
ANNO MDCCV

Da allora in poi altri lavori di minor conto vennero in più riprese eseguiti: fino a che negli ultimi decenni del secolo scorso ancora una volta la chiesa fu quasi totalmente rimaneggiata.

In quali condizioni si trovasse il tempio nel 1890, allorquando si iniziarono le prime opere di tale ultimo restauro, è dato dedurlo dalle già citate relazioni e memorie, corredate di disegni (2), che furono date alle stampe; come pure dall'ampio incartamento, accompagnato a sua volta da schizzi e rilievi, che o trovasi depositato alla Direzione generale delle Belle Arti (oppure già all'Archivio di Stato di Roma), o, proveniente dall'archivio del Genio civile di Forlì e più tardi da quello dell'Ufficio regionale dei monumenti di Bologna, si conserva ora presso la Soprintendenza ai monumenti in Ravenna. Altre informazioni si possono tuttora raccogliere dalle persone che dei vari lavori ebbero più direttamente ad occuparsi e specialmente dal canonico Zattini, che, come a quei restauri prese attivissima parte, così ne lasciò in un suo memoriale preziose notizie (3). Fotografie invece ci

(1) ZAMPA, *Il castello* cit., pag. 592.

(2) Accompagnano l'opera del CHIESI NERIS alcune fototipie ricavate da negativi del conte Antonio Sauli-Visconti, e precisamente: 1. Interno della cripta durante i lavori di scoprimento; 2. La quarta colonna di destra col suo capitello; 3. La quata colonna di destra, e la quarta di sinistra; 4. L'arcata fra il primo ed il secondo capitello di destra; 5. Le arcate di sinistra; 6. Pianta e sezione della cripta.

Annesse invece alla trattazione dello ZAMPA si trovano cinque incisioni, da disegni di Egidio Calzini; e cioè: 1. Il primo e il secondo capitello di destra; 2. Il quarto capitello di destra (La figura fu pure riprodotta in C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, 1891, pag. 25); 3. Il quarto capitello di sinistra; 4. Gli altri capitelli di sinistra, la cimasa dell'abside e i due capitelli centrali della cripta; 5. Il pluteo bizantino; 6. Pianta; 7. Sezione; 8. L'interno.

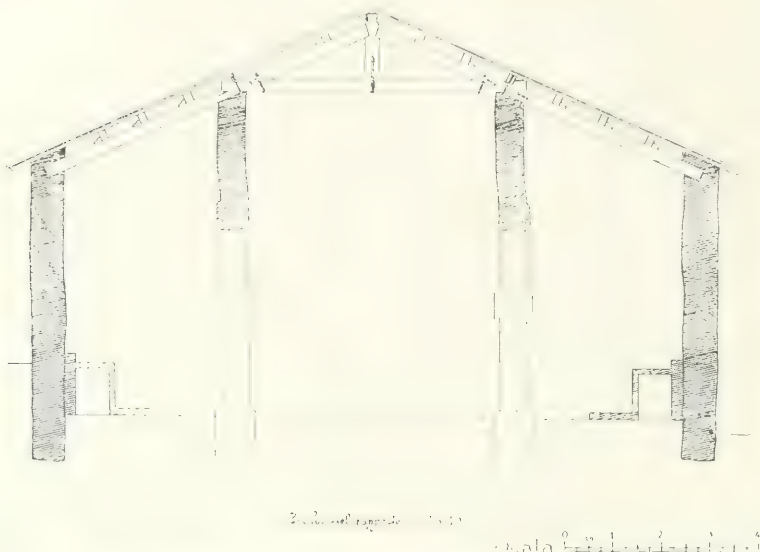
Adornano poi l'edizione dell'ode Carducciana alcune fototipie della ditta Casalboni di Cesena: 1. Interno della chiesa, col filare destro di colonne; 2. Dettaglio del primo capitello di destra (nel quale erroneamente si è voluto riconoscere un diavoletto, laddove si tratta di una semplice testa umana cui si accostano due caulicoli dell'ornato); 3. La facciata col troncone del campanile; 4. Il sesto capitello di sinistra.

E corredano finalmente l'articolo del NEDIANI, quello stesso interno più in piccolo ed il primo capitello di destra, pure da fotografie Casalboni.

(3) I due fascicoli, messi con somma cortesia a mia disposizione dallo stesso canonico Zattini, s'intitolano *Resoconto generale amministrazione dei lavori di S. Donato* [illegible] *nuta dal Comitato parrocchiano.*

furono conservate soltanto della cripta, durante i lavori di scoprimento di essa (1), e del campanile, quando era già mozzato della parte superiore (2).

La chiesa — alquanto anormale di pianta — era a tre navate; ma la parte posteriore della navatella meridionale serviva per sagrestia; e l'ultimo tratto di quella di settentrione era stato adibito per magazzino e legnaia (3): non solo le navatelle, ma anche la navata centrale terminavano con parete diritta priva di abside, rinforzata da contrafforti (4).



Sezione traversale della chiesa di Polenta rilevata prima dei restauri del 1890.

Segnavano la divisione fra le navate due pareti, aperte ad arcate. Queste erano sostenute da colonne in muratura (5), munite di capitelli intagliati (6), ma rivestite d'intonaco e dipinte a finti marmi gialli e rossastri (7). La prima arcata di sinistra era chiusa con muro a tutta altezza, per occultare la base del campanile; e due parapetti fra la colonna ed il muro limitavano nell'angolo opposto di sud-est una specie di cappella per il battistero (8). La muraglia soprastante alle arcate,

(1) CILLENI NEPIS, *Il tempio*, ecc., fig. 1.

(2) CARDUCCI, *Ode*, ecc., fig. 3.

(3) Si veda la pianta qui riprodotta.

(4) Relazione del Genio civile al Ministero in data 10 febbraio 1889.

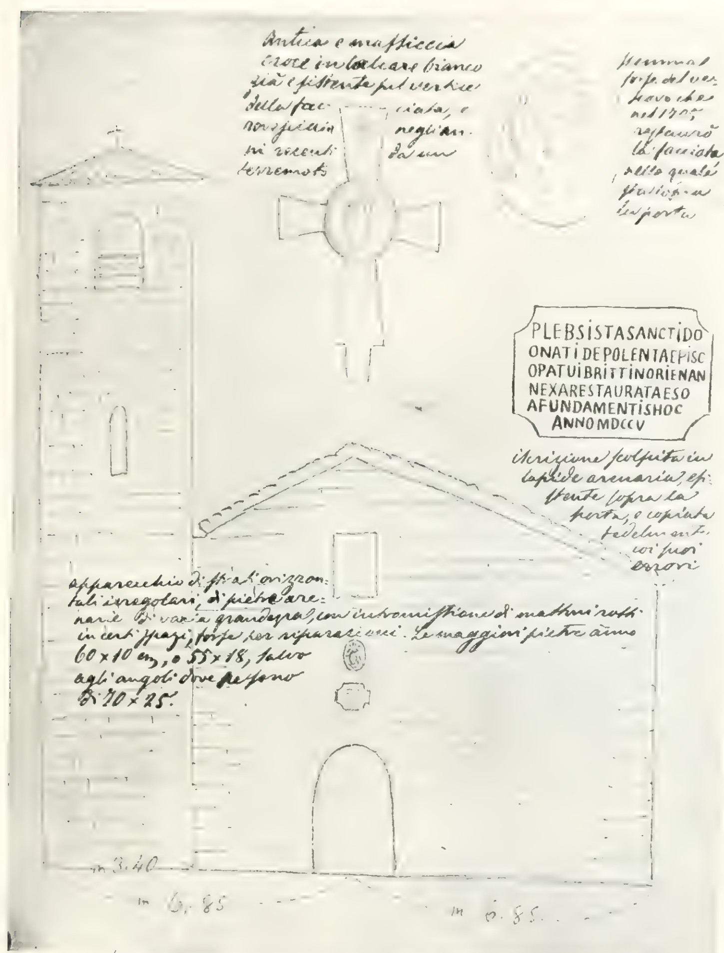
(5) « *La prima arcata poggia sopra un pilastretto, l'ultima s'imposta sul muro di fronte. Ma l'una e l'altra sono senza dubbio alterazioni patite in precedenti restauri* » (ZAMPA, *Il castello*, ecc., pag. 557). Una lettera dello Zampa in data 20 dicembre 1888 mandata al Ministero, osservava come l'arco trionfale dell'altar maggiore, anzichè posare sopra una colonna, insistesse sopra una delle arcate e non potesse quindi considerarsi originario.

(6) Vedasi appresso la descrizione dei singoli capitelli.

(7) Relazione dell'ispettore onorario Santarelli al Ministero in data 17 novembre 1887.

(8) Relazione del Genio civile al Ministero in data 10 febbraio 1889.

poco sopra gli archi stessi, si ritirava in dentro, dalla parte verso le navatelle, diminuendo a risega il proprio spessore (1). Un unico tetto a due pioventi co-



Disegno della facciata della chiesa di Polenta prima dei restauri del 1890.

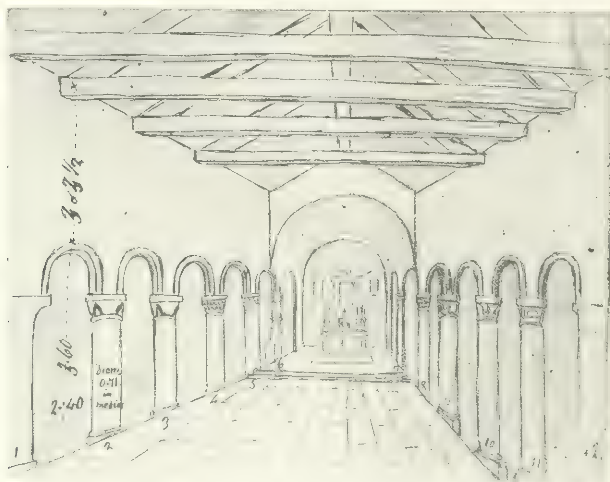
priva tutte tre le navi: delle sei capriate che lo sostenevano, due rimanevano nascoste sotto il soffitto a botte, di m. 4,20 di lunghezza, incombente sopra l'altar maggiore (2).

(1) Vedansi varie lettere dell'incartamento e disegni.

(2) Appunti in matita annessi ai rilievi originali del Genio civile [illegible] occasione di citare più volte).

La facciata, arieggiante il barocco (1), mostrava sopra alla porta la ricordata lapide del 1705, collo stemma del vescovo Bertinorese Giambattista Missiroli (2). Il fastigio del suo timpano era sormontato dalla croce marmorea con mano benedicente, che figura oggigiorno nella lunetta della porta (3). I fianchi laterali — affatto lisci, e quello meridionale puntellato con due speroni esterni (4) — davano luogo ad alcune finestre, alquanto anguste; e due altre finestre erano praticate nella parete di fondo, ad oriente (5).

Sotto il mattonato irregolare del pavimento della chiesa trovavansi cinque sepolture, della media inquadratura di m. 3 per 1 $^1/_2$, alte m. 2 $^1/_2$ (6). Il piano del presbiterio era elevato di due gradini su quello della chiesa. La lapide tom-



Disegno dell'interno della chiesa di Polenta prima dei restauri del 1890.

bale del pievano Timoteo Fabi (1578), che ora è ricoverata nella cripta, trovavasi a cornu evangelii dell'altar maggiore (7).

Oltre all'altare principale — la cui mensa era costituita dal pluteo marmoreo ora collocato presso al fonte battesimale (8), ed il cui paliotto mostra tuttora la figura di S. Donato, lo stemma del vescovo Vincenzo Cavalli e la data 1684 —, la chiesa possedeva due altari laterali in muratura, posti disimmetricamente (9); ed un piliere cinquecentesco.

(1) Santarelli, *Di un'antichissima* ecc., pag. 211.
(2) Cilleni Nepis, *Il tempio* ecc., pag. 8; Zampa, *Il castello* ecc., pag. 557.
(3) Zampa, *Il castello* ecc., pag. 591.
(4) Relazione 10 febbraio 1889 del Genio civile al Ministero.
(5) Vedasi pianta qui pubblicata a parte.
(6) Relazione 10 febbraio 1889 del Genio civile al Ministero.
(7) Zattini, *Resoconto* ecc., I, pag. 2.
(8) Santarelli, *Di un'antichissima* ecc., pag. 211; Cilleni Nepis, *Il tempio* ecc., pag. 14; Zampa, *Il castello* ecc., pag. 591.
(9) Relazione 10 febbraio 1889 del Genio civile al Ministero.

Il campanile occupava l'angolo nord-ovest della navatella nord. Ad una certa altezza era per ben due volte decorato da una di quelle fascie in cotto con incavo a losanghe faccettate, i cui frammenti restaurati vennero rimessi in opera nel campanile nuovo. Rischiarato verso il mezzo da finestrine centinate, aprivasi alla cella campanaria a quattro monofore; e coprivasi di tetto a quattro pioventi (1).

Di tale complesso costruttivo quali parti risalissero alla chiesa originaria e quali fossero dovute invece ai larghi rifacimenti del 1705, fu unanimemente riconosciuto da quanti ebbero allora ad occuparsi del monumento. Soltanto nei riguardi del campanile le opinioni non furono concordi.

Per generale giudizio, la chiesa non conservava allora di antico se non i filari delle colonne, coi rispettivi archi ed una parte del muro soprastante; tutto il resto era stato rinnovato dalle fondamenta nei restauri del secolo XVIII.

La gravissima constatazione, rispondeva pienamente — per quanto noi pure possiamo oggigiorno argomentare — alla verità.

Quei filari di colonne cilindriche coi capitelli variamente lavorati e colle tipiche loro basi, nonchè i rispettivi archi ed il muro superiore, costruiti tutti quanti a corsi alternati di sasso e di cotto, conservano tuttora la fisionomia primitiva, per quanto i recenti restauri li abbiano in gran parte rinnovati o rifatti.

Delle altre parti del tempio, attribuite al secolo XVIII, nulla invece più rimane. Ma ce ne fu tramandata qualche descrizione: « *Tutti i quattro muri perimetrali...* scrive lo Zampa, *sono invece costruiti di cattivo materiale, senza alcuna regola, cioè di pietra malamente tagliata o disgrossata, di varia forma e qualità e di frammenti di mattoni probabilmente provenienti dai muri antichi. Esternamente questi muri erano affatto nudi, senza traccia di ornamenti, di cornici o d'altro. Le finestre e le porte non avevano più alcun carattere o stile* » (2). Sappiamo più precisamente che il muro della facciata era « *in grande parte costrutto con sassi irregolari ed il rimanente a mattoni* (3) »; che i muri laterali delle navatelle constavano « *di soli sassi irregolari e pochi mattoni, cementati con magrissima malta e posati su fondamenta di rottami a pochissima profondità* (4) »; e finalmente che sopra le arcate della navata centrale il muro antico si alzava « *per l'altezza compresa fra li m. 0.50 e li 0.75 dalla chiave degli estradossi* » (5) (vale a dire fin poco sopra la ricordata risega), mentre la parte superiore mostrava « *murazioni rusticamente formate di ciottoloni alternati irregolarmente con mattoni e pochi sassi lavorati: a modo da fare ritenere che dette pietre conce o si trovassero in luogo per dare compimento all'intrapreso tempio o che fossero essi dipendenti da demolizioni o rovina di muri e poscia rimessi in opera alla peggio* (6) ».

(1) ZAMPA, *Il castello* ecc., pag. 558 e nota 37. « *Il campanile*, dice precisamente, *tutto costrutto in pietra concia o di taglio, presenta alcune fasce orizzontali in mattoni lavorati a piccole losanghe. Esso ha verso il mezzo in ogni faccia uno stretto e lungo finestrino terminato ad arcuccio a tutto sesto ed in alto una finestra più grande parimenti ad arco senza alcun pilastro* ».

(2) ZAMPA, *Il castello* ecc., pag. 558.

(3) Relazione 10 febbraio 1889 del Genio civile al Ministero.

(4) Ibidem.

(5) Ibidem.

(6) Ibidem.

Quanto al campanile, come dicevamo, le opinioni erano invece disparatissime. Chi dubitava fosse tutto originale (1); chi lo credeva rifatto nella sua parte superiore nel secolo XVIII (2); chi lo riteneva posteriore alla chiesa, ma tuttavia medioevale nella base e moderno alla sommità (3); chi lo pensava rifatto di sana



Il troncone del vecchio campanile di Polenta.

pianta in epoca imprecisata sulle fondamenta antiche (4); chi finalmente lo proclamava del tutto settecentesco (5).

Raccappezzarsi in tanta discordia di pareri, mentre del campanile non ci resta che qualche manchevole descrizione e la sola fotografia del troncone infe-

(1) « *La sommità del campanile a semplice tetto a quattro acque non si potrebbe asserire che fosse come in origine, ma non si potrebbe nemmeno negare* » (ZAMPA, *Il castello* ecc., pag. 558).

(2) « *Nel 1705..... furono demoliti e barbaramente rifatti..... gli altri muri perimetrali e la parte superiore del campanile* » (SANTARELLI, *Di un'antichissima* ecc., pag. 211).

(3) « *Il campanile..... sebbene non coevo alla piccola basilica, è però una costruzione medioevale che va rispettata, dato che, come sembra, sia sufficiente demolire la parte superiore, che non è l'originale* » (Lettera del Ministero al Genio civile, 25 settembre 1891).

(4) « *Tanto i muri perimetrali, quanto quelli del campanile* (*ad eccezione delle fondamenta*) *furono ricostruiti completamente in tempi più o meno prossimi* » (CILLENI NEPIS, *Il tempio* ecc., p. 8).

(5) « *Nulla ha di pregio, se si toglie una fascia di mattoni, già guasta in gran parte e diroccata. Esso deve essere stato ricostrutto nel 1704* » (ZATTINI, *Resoconto* ecc., I, pag. 26).

riore, non può a noi riuscire agevole. Notiamo soltanto che l'aspetto della muratura inferiore, quale si può da quella fotografia arguire, la descrizione che delle sue feritoie ci ha tramandato lo Zampa, e la presenza nel campanile delle due ricordate fascie di mattoni lavorati (1), sembrano sufficienti argomenti per ritenere che per lo meno la parte inferiore fosse, se non originale, tuttavia molto antica. Se è vero però, come mi venne assicurato dallo stesso canonico Zattini, che il pulvino che ora si trova deposto a terra presso il battistero proviene dalla demolizione della parte superiore di quella torre, ciò potrebbe dimostrare ad un tempo e che quel tratto di campanile non era originario, e che nel campanile antico aprivansi non già delle monofore, bensì delle bifore, cui quel pulvino dovrebbe appartenere.

Se però tali erano le condizioni della chiesa manifestamente apparenti, altre parti ed elementi dell'antica basilica rimanevano tuttora occultati; e nella susseguente campagna di restauri vennero di fatti alla luce.

Ricercatosi il terreno esternamente al muro orientale del tempio, furono rimesse allo scoperto le fondamenta della antica abside, per lo spessore circa di metri 1.90, ma per l'altezza di soli centimetri 55 (2): onde, essendo esse ritenute inadeguate per la ricostruzione, vennero poi del tutto demolite pur esse (3). Tra i ruderi si conobbero alcuni pezzi della cimasa superiore dell'abside stessa (4).

Iniziatasi la demolizione dei muri settecenteschi ai lati dell'altar maggiore, emersero immediatamente le due coppie di colonne accorciate — posanti cioè sul muro di parapetto del presbiterio – coi loro capitelli, che prima di allora non apparivano (5).

E abbassatosi il livello della chiesa, non solo si scopersero i basamenti delle colonne, ma si rinvenne il piano originario a 30-50 centimetri di profondità (6).

Poco dopo avvenne altresì la scoperta della cripta, della quale a dir vero rimaneva visibile anche prima — nei due muretti reggenti le ultime colonne — sia la finestrella di settentrione verso la navatina nord, sia la parte inferiore della piccola porta di mezzogiorno verso la navatella sud (7). Pei rimaneggiamenti subìti dalla basilica nel secolo XVIII la parte anteriore della cripta stessa — privata delle voltine — era stata sepolta sotto il presbiterio, il cui piano era rimasto ad incombere sopra i superstiti capitelli; la coppia più orientale di colonne mediane era stata compresa nel muro retto terminale della chiesa; e tutto il resto al di fuori era caduto in rovina sotto al terreno esterno (8). Durante i lavori di scoprimento di quei ruderi, si rimisero in vista, oltre alle due

(1) Vedi note 1 a pag. 293 e 5 pag. 294, nonchè la fotografia qui pubblicata.

(2) Relazione 10 febbraio 1889 del Genio civile al Ministero.

(3) Un appunto del Genio civile in data 29 ottobre 1892 calcola invece la « *demolizione delle fondazioni della vecchia abside 7.25 × 1.45 × 0.70* »; e tiene conto altresì del « *cavo di terra per le fondazioni della nuova abside* ».

(4) ZATTINI, *Resoconto* ecc., I, pag. 13.

(5) Relazione del Genio civile alla Prefettura di Forlì in data 9 luglio 1890 (cfr. ZAMPA, *Il castello* ecc., tav. 50).

(6) Ibidem; ZATTINI, *Resoconto* ecc., I, pag. 10.

(7) ZAMPA, *Il castello* ecc., pag. 592; SANTARELLI, *Di un'antichissima* ecc., pag. 211; e informazioni orali del canonico Zattini.

(8) [A. FANTINI], *Ristauri* ecc.; e informazioni orali del canonico Zattini.

accennate colonnine incorporate coi loro capitelli nel muro settecentesco di est, gli avanzi del muro perimetrale, al quale aderivano non solo cinque dei pilastrini di sostegno delle volte, ma qualche piccolo attacco delle voltine medesime (1). Altri capitelli e colonne furono rinvenuti alla rinfusa durante lo scavo, sia entro il vano della cripta, sia nell'attiguo giardino e cimitero (2); la colonnina che ora è cerchiata di ferro fu tolta invece da una casa non lungi dal tempio (3). Assai più tardi, incassati in un muro della canonica, presso alla fine della navatella sud, furono trovati i tre pezzi di archivolto lavorato, che dovevano in origine coronare la porticina meridionale della cripta (4).

E finalmente negli assaggi eseguiti alle fondamenta della chiesa nel 1912, vennero riconosciute davanti alla facciata notevoli traccie di un battuto, che accennavano forse alla esistenza di un protiro.

Oltre a ciò, quasi tutti gli scrittori che si occuparono di Polenta ebbero a notare che, durante la ricostruzione della parte orientale del tempio nel 1890, si credette riscontrare anche le fondamenta delle due absidiole laterali, o per meglio dire di quella di settentrione: onde immediatamente si volle di fatti procedere alla edificazione anche di questa (5). Malgrado tale accordo di testimonianze, io sono tuttavia di parere che sicuri avanzi delle absidiole non venissero in realtà scoperti, ma che tutt'al più si fosse riscontrata qualche dubbia traccia, interpretata in tale senso; ed inclino invece a ritenere che l'originaria chiesa di Polenta non avesse che un'unica abside.

Osservo infatti che, se quelle frasi concordano fra loro, sono tuttavia alquanto vaghe e mostrano di risalire ciecamente tutte quante ad una malsicura fonte comune. Rimarco che la pianta del Genio civile, mentre segna le fondamenta scoperte dell'abside principale, non indica affatto quelle dell'absidiola: e che gli appunti degli ingegneri stessi, mentre calcolano la spesa per la demolizione delle vecchie fondamenta dell'abside principale e per la sua ricostruzione, nei riguardi della piccola abside di sud si limitano soltanto a preventivare l'opera di edificazione. E noto che lo stesso canonico Zattini, che avrebbe assistito alla scoperta di quegli avanzi, non se ne ricorda più neppure egli (6). Questo è sicuro del resto che, quando nel 1905 la Soprintendenza ai monumenti dell'Emilia volle procedere alla costruzione dell'altra absidiola di nord, in un

(1) Cilleni Nepis, *Il tempio* ecc., pag. 17 e 19; Santarelli, *Di un'antichissima*, ecc., pag. 211; Zampa, *Il castello* ecc., pag. 592; Zattini, *Resoconto* ecc., I, pag. 12.

(2) Santarelli, *Di un'antichissima*, ecc., pag. 211; Zampa, *Il castello*, ecc., pag. 592; Zattini, *Resoconto*, ecc., I, pag. 12.

(3) Da informazioni orali del canonico Zattini.

(4) Lettera del soprastante Antonio Giordani in data 25 novembre 1905.

(5) « *Nel 1705... le tre absidi vennero a dirittura soppresse* » (Santarelli, *Di un'antichissima*, ecc., pag. 211). — « *Le ora scoperte fondamenta delle tre absidi e della cripta fanno fede che la pianta della presente chiesa è quella stessa sulla quale sorse il tempio della sua prima costruzione* » (Cilleni Nepis, *Il tempio*, ecc., pag. 8). — « *Le tre absidi di fondo, di cui non esistevano più da due secoli che le fondamenta, verranno ricostruite* » (Zampa, *Il castello*, ecc., pag. 556). — « *Facendo degli scavi dietro la chiesa..., il nostro arciprete portò in luce le fondamenta non solo dell'abside centrale, ma anche quella di due minori laterali* » (Ibidem, pag. 557). - « *Delle quali absidi, da parecchi secoli demolite, si vedevano ancora le vecchie fondamenta dalla parte di dietro la chiesa* » (Zattini, *Resoconto*, ecc., I, pag. 11): il quale poco dopo accenna alla « *ricostruzione delle due absidi, seguendo le vestigia indicate dai vecchi avanzi scoperti* ».

(6) In una sua lettera del 6 novembre 1913 egli mi scrive infatti: « *La navata laterale... fu chiusa con la piccola abside, supponendo che così doveva essere in origine. Non ricordo che se ne trovasse alcuna traccia, nè poteva trovarsi, per le demolizioni avvenute nel 1704* ».

punto ove nessun muro posteriore poteva aver demoliti gli antichi resti, non venne rintracciato alcun fondamento anteriore (1). Ma — a parte anche gli altri esempi di basiliche romagnole, che hanno sempre un'abside sola (2) — un'altra osservazione merita speciale riguardo. È certo che la costruzione delle cripte fu sempre intesa al duplice scopo di destinare uno spazio riservato nei sotterranei della chiesa ad un culto di speciale devozione, e al tempo stesso di segregare dal troppo immediato contatto dei fedeli gli altari della chiesa, sopraelevando l'intero presbiterio. Ora, o la basilica aveva una sola abside ed un solo altare, ed allora l'elevamento del presbiterio, mediante la sottoposizione di una cripta, era naturale si limitasse alla sola navata centrale; o viceversa la chiesa possedeva tre absidi, e in tal caso tutti tre gli altari dovevano sorgere sopra il nuovo piano elevato e la cripta estendersi alle tre navate. Ma che, per accedere alla cripta attraverso le porticine laterali, i fedeli fossero costretti a rasentare gli altari delle absidiole — come sarebbe avvenuto a Polenta — è cosa inconcepibile. Quanti esempi io ricordo nella nostra regione mostrano sempre la cripta limitata alla sola nave laterale quando l'abside è unica, estesa invece a tutte tre le navate quando esistono le absidiole (3). La basilica di Polenta, appartenendo al primo tipo, doveva quindi terminare le navatelle con un semplice muro diritto.

Ricordo da ultimo come, prima di iniziarsi i lavori per il rifacimento della facciata del tempio, fu, per ordine del Ministero dell'Istruzione, scavato sul posto, per verificare se l'antica facciata avesse mostrato le due lesene sporgenti quali erano state ideate nel progetto di ricostruzione. Le ricerche essendo riuscite infruttuose, si volle supporre tuttavia che ogni traccia di quelle pretese lesene antiche fosse scomparsa in causa dei rimaneggiamenti settecenteschi (4).

(1) Così mi riferiva oralmente lo stesso compianto Soprintendente Ottavio Germano.

(2) Se troviamo chiese romaniche a tre absidi nel Montefeltro (San Leo), esse mancano affatto non solo nel Ravennate, dove le chiese potrebbero risalire ad epoca più antica, ma anche nella rimanente Romagna: la pieve del To di Brisighella, il S. Damiano di Mercato Saraceno e la cattedrale di Sarsina hanno soltanto l'abside principale.

(3) In Romagna, dove le chiese basilicali, come testè si notava, hanno una sola abside, la cripta è sempre ridotta alla sola navata centrale. Si vedano a Ravenna — dove, come è noto, le cripte corrispondono sempre ad aggiunte posteriori — le chiese di S. Francesco, di S. Giovanni Evangelista, di S. Apollinare in Classe (le quali due ultime non hanno tre absidi, ma solo delle cappelle aggiunte alle pareti orientali) e di S. Pietro in Trento; e la pieve di Bagnacavallo (dove le navatelle laterali della cripta furono aggiunte più tardi ancora). Altrettali, per quanto ne sappiamo, dovevano essere le cripte della cattedrale, di S. Andrea e di S. Vittore a Ravenna; quella della pieve di Corleto presso Faenza; quella di S. Cassiano a Predappio; e quella del duomo di Sarsina.

(4) Ministeriale del 4 giugno 1892 al Genio civile; e risposta di questo in data 11 seguente.

(Continua).

GIUSEPPE GEROLA.

UN RITRATTO DI AMBROGIO DE PREDIS A BRERA.



UL conto di Ambrogio De Predis — o, all'italiana, Preda (questa famiglia milanese dura tuttora) — il socio e seguace di Leonardo da Vinci, conosciamo oggi ben di più di quel che se ne conoscesse quando il Morelli ne delineò, pel primo, la figura artistica. Giovanni Ambrogio Preda era l'ultimo dei sei figli che Leonardo (1) Preda aveva avuto in tre matrimoni. Del primo con Margherita Giussani erano ancor vivi, nel 1472, Aloisio, Evangelista e Cristoforo, il noto miniatore muto (com'è ormai accertato da documenti che lo dicon *mutulus..... tamen loqui non potest*); del secondo con Margherita « de Millio » era vivo Giovan Francesco, allora *decretorum scolaris;* del terzo con Caterina Corio eran superstiti Bernardino e il nostro Giovanni Ambrogio. Bernardino fu zecchiere e artista ricercato, che finì col dedicarsi all'industria della fabbricazione degli arazzi; era allora fra i 19 e i 21 anni e Gio. Ambrogio sui 18. Sembra che si possa stabilire che quest'ultimo nacque intorno al 1455 e che quando, nel 1483, conobbe Leonardo da Vinci aveva, di conseguenza, intorno a vent'otto anni; tre di meno del grande fiorentino. Il padre possedeva una cospicua proprietà immobiliare nel territorio di Sedriano che tuttavia, dopo il 1450, s'era andata man mano assottigliando, anche a causa dei carichi che la numerosa prole gli imponeva (2).

I due pittori Gio. Ambrogio ed Evangelista (che, con Leonardo, collaborarono, dal 1483 in avanti, a ornare l'ancona di che faceva parte la *Vergine delle Rocce*, oggi a Londra, pei confratelli della Concezione di Milano) abitavano in una casa di porta Ticinese, in parrocchia di San Vincenzo in Prato « intus ». E fu precisamente nella loro casa che Leonardo scelse il proprio domicilio, nei rapporti col contratto notarile per l'esecuzione del quadro notissimo.

La famiglia Preda vantava dunque ben quattro de' suoi che s'eran dedicati all'arte con fortuna.

Ambrogio, il maggiore di essi per valore e per attività veramente eccezionale, vien ricordato fra i pittori della corte sforzesca nel 1482 e già fin dal 1479 figurava a Milano, ascritto col fratello Bernardino fra gli operai della

(1) Lorenzo, secondo L. Motta, *Ambrogio Preda e Leonardo* in *Archivio Storico Lombardo*, 1893, pag. 980.

(2) G. Biscaro, *La commissione della « Vergine delle Rocce » a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali* (25 aprile 1483) in *Arch. Sto. Lomb.*, 31 marzo 1910, pag. 132, n. 2. I documenti relativi ai Preda son tolti da una serie di atti del notaio Antonio dei Bombelli, giugno 1472, presso l'Archivio Notarile di Milano. Cfr. anche, nello stesso fascicolo, lo scritto *Intorno a Cristoforo Preda miniatore milanese nel sec. XV*.

zecca milanese (1). Il 22 maggio del 1482 i registri della guardaroba ducale di Ferrara ricordano un dono di 10 braccia di raso alessandrino fatto da quella duchessa a *Zoan Ambrosio di Predi di Milano (depintore) de lo Ill. sig. Ludovico Sforza* (2); per essa probabilmente il pittore aveva eseguito un ritratto. Nel 1483 — come s'è detto — accettava di dipingere l'ancona dei Confratelli della Concezione (e altrove cercheremo di provare come si tratti dell'esemplare di Londra ch'è opera in comune di Leonardo e del Preda, il primo per l'idea, il disegno, l'abbozzo, il secondo per l'esecuzione), della quale facevano parte i due angioli suonanti, pur ricordati nel contratto e oggi pur essi nella National Gallery. Cade quindi l'ipotesi di chi, come il Seidlitz, era disposto a portare molto più innanzi — fra il 1491 e il 1494 — quelle due figure e il quadro stesso. La società che l'artista milanese fece col grande fiorentino — mente speculativa e del tutto agli antipodi col carattere pratico, fattivo dell'altro — giovò certamente al Preda: ma verosimilmente la smania per il lavoro concreto, continuo, rimunerativo di che il pittore milanese era invaso subì un arresto. Bisogna venire al 1492 per ritrovar notizie del Preda. Il duca di Sassonia aveva inviato alla corte sforzesca un messo per raccoglier notizie sulla giovane Bianca Maria, allora in età da marito. In quell'occasione il Preda consegnò al messo *uno disegno de carbone* con le fattezze della fanciulla, che piacque al pretendente così che il messo ritornò e chiese addirittura un ritratto a colori della leggiadra principessa (3). I pretendenti di sangue reale alla mano di costei del resto non mancavano. Appunto in quel torno di tempo il *Signor Ludovico* faceva *pratica stretta et secreta* di maritarla *in il re di Squotia* al quale inviò il ritratto di Bianca Maria. E il ritratto era stato fatto, *dal naturale*, sicuramente dal nostro pittore (4). Ancora un ricordo sul conto di questi troviamo nel carteggio dell'ambasciatore estense a Milano, così fecondo di sorprese. In una lettera del 1° giugno 1493 l'inviato scriveva a Ferrara che avrebbe trasmesso a Gio. Ambrogio Preda l'ambasciata di Anna Maria d'Este (5). È facile arguire di che cosa si trattasse. E, quando Bianca Maria Sforza andò sposa all'imperatore Massimiliano, fra le cose che essa si prese con sè eran certi disegni e una *maestà* (una immagine sacra e non il ritratto dell'imperatore come credette il Seidlitz, che equivocò sul duplice significato italiano della parola) portati in castello dal Preda (6). Il quale partì col principesco corteo nuziale e, giunto ad Innspruck, nel dicembre del 1493, ebbe molto da fare per accontentare i suoi augusti ospiti, che volevano esser ritratti e insistevano per vedere i disegni che l'artista s'era portati seco. Una preziosa lettera degli inviati del Duca di Milano ci fa sapere che il nostro pittore avea ritratti Lodovico il Moro, la duchessa Caterina figlia di Alberto l'Ar-

(1) L. Motta, in *Arch. Stor. Lomb.*, 1895, pag. 429, n. 1, e 1906, pag. 427.

(2) Arch. di Stato di Modena, *Ricordi de la salvaroba del Castello*, 1478-1482, c. 65 citat. dal Campori e dal Morelli; G. Morelli, *Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Milano, Treves, 1897, pag. 183; A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, *Atti e Mem. della Dep. di St. Patria di Bologna*, 1889, p. 381.

(3) Archivio di Stato di Milano, Potenze sovrane, *Bianca Maria Sforza:* da noi edita in *Rassegna d'Arte*, 1902, pag. 93-94.

(4) Arch. di Stato di Modena, *Lettere di Giacomo Trotti al Duca di Ferrara*. Cancelleria Ducale, Busta 6, 14 novembre 1491.

(5) Arch. e *loc. cit.*

(6) Arch. di Stato di Milano; Autografi *Pittori*, *Ambrogio Preda*.

dito di Sassonia, moglie di Sigismondo conte del Tirolo e, fra gli altri, *una damisella de le* [illegible] del seguito della duchessa Caterina (1). Nel 1494 l'im-



Ambrogio De Predis — Ritratto di gentiluomo (1494) — Galleria Nazionale di Londra.

peratore Massimiliano affidava al Preda stesso e a Francesco Galli e Accino da Lecco l'esecuzione dei conii delle nuove monete imperiali (2). Ciò che auto-

(1) Arch. di Stato di Milano, *Potenze sovrane, Bianca Maria Sforza,* 29 dicembre 1493.
(2) Motta, *loc. cit.* e *Rivista it. di numismatica,* 1888, pag. 485.



Ambrogio De Predis — Ritratto di gentiluomo — R. Pinacoteca di [illegible]

rizza pienamente il sospetto del Motta che male si apponesse lo Schneider attribuendo a Gian Marco Cavalli il noto disegno col ritrattino di Massimiliano e di Bianca Maria Sforza ch'è nella collezione delle Gallerie di Venezia: nel quale la fattura prettamente milanese e la presenza di un putto leonardesco basterebbero a escludere l'intervento del mantovano Cavalli (1). Nel luglio del 1494 Gio. Ambrogio Preda era di ritorno a Milano, dove gli incorse un malaugurato incidente, il calcio di un cavallo: così che il duca dovette mandargli a curarlo il chirurgo di corte. Nell'anno stesso il pittore eseguiva e datava il noto leggiadrissimo ritratto di gentiluomo ventenne oggi nella Galleria Nazionale di Londra. Nel 1498 e negli anni seguenti Gio. Ambrogio e Bernardino Preda, assistiti finanziariamente da due banchieri milanesi, eseguivano gli arazzi commessi loro dall'imperatore Massimiliano (2). Nel 1502 il pittore ritraeva l'effigie del sovrano. Il quale lo ebbe caro e a lungo, così che anche più tardi, nel 1506, il pittore era chiamato presso la corte imperiale per dirigere l'esecuzione di certi ricchi abiti ornati.

*

Non è nostro compito, per questa volta, di rievocare tutta l'attività molteplice e interessante del fecondo pittore milanese. Attività che la critica moderna, a dir vero, ha piuttosto complicato che chiarito: così che il Seidlitz — persuaso che la *pala sforzesca* di Brera (eseguita, si noti, a partire dal gennaio 1494 e per la chiesa milanese di Sant'Ambrogio ad Nemus, mentre in quel tempo il nostro pittore era affaccendatissimo a soddisfar le commissioni imperiali ad Innspruck), gli appartenga — volle attribuirgli tutta una abbondante serie di dipinti che con quel quadro presentano, o sembrano presentare, qualche affinità d'arte (3).

Ci limitiamo a render conto di un nuovo ritratto del Preda, che è entrato ora nel novero di quelli su cui la critica può liberamente esprimersi. Benchè ricordato dal Morelli, esso era infatti fin qui quasi del tutto sconosciuto agli studiosi, così che al più recente illustratore dell'opera del pittore, il Seidlitz, non era stato possibile vederlo.

Apparteneva fino a poco tempo fa alla famiglia Maggi a Milano, presso la quale — mercè la cortesia dei proprietari — ci fu dato studiarlo. Propostone l'acquisto allo Stato per la Pinacoteca di Brera, le pratiche, volonterosamente condotte per il consenso concorde delle due parti, approdarono felicemente, nonostante l'alto prezzo richiesto del dipinto: alto prezzo in rapporto ai precedenti acquisti delle nostre collezioni e alla potenzialità finanziaria dell'Amministrazione delle Belle Arti, gravata da innumeri obblighi materiali e morali, non in rapporto al valore effettivo e venale del prezioso dipinto ch'è indubbiamente di gran lunga maggiore. In tal modo la più grande lacuna della collezione milanese — a parte quella di un'opera del caposcuola, Leonardo da Vinci, ch'è vano sperare di veder colmata — è stata tolta: e la ricca serie di dipinti leonardeschi, fra cui pur son opere che rivelano lo spirito e l'eleganza del maestro, vanta ora uno dei più suggestivi ritratti del pittore che più di tutti — per la comunanza

(1) R. Schneider ne scrisse in *Jahrbuch* dei Musei Austriaci, XIV, 1; U. Rossi in *A*[illegible] *numism.*, 1892. Il recente catalogo dei disegni delle RR. Gallerie dell'Accademia di V[illegible] redatto dal Fogolari (nel quale, non sapremmo perchè, non figurano due caratteristici disegni di Leonardo, lo studio per il *Cenacolo* e la *testa di Gesù* attribuitagli, con piena ragione, dal Berenson e dalla critica moderna), ascrive ancora al Cavalli quel foglio.

(2) Motta, *loc. cit.*

(3) W. von Seidlitz, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, in [illegible] *Samm. des All. Kais.* XXVI, 1906-1907, Vienna.

stretta nel lavoro, per l'associazione contrattuale provata dai documenti, per il vigore e la potenza dell'arte sua tutta leonardesca — può aspirare, in una pubblica collezione, a rappresentare l'arte del grandissimo caposcuola.

Su una levigatissima tavola, alta cm. 49 e larga 37,50, è dipinto, con una delicatezza estrema di tecnica sapiente, il ritratto di un giovane a mezza figura, volto di tre quarti, sbarbato, con un'abbondante zazzera bionda, di una finezza serica, fluente sotto un berretto scuro a calotta. Un corpetto rosso accollato, chiuso da una spessa fila di bottoni, appare sotto una ricca pelliccia di leopardo dagli ampi risvolti. Le maniche mostrano, presso le ascelle, gli sbuffi rossi soliti all'abbigliamento maschile del Quattrocento a Milano. In un angolo, in alto, sul fondo scuro, di una tonalità calda, si legge il motto caro agli umanisti del tempo e a Leonardo stesso:

VITA · SI · SCIAS
VTI
LONGA
EST

La somiglianza fra questo ritratto e quello del giovane gentiluomo reggente nella destra un rotolino segnato 1494, ANNO 20, e le lettere, intrecciate, A M P R (da interpretarsi, lo notò già il Morelli, *Ambrogio Preda*) ch'è nella National Gallery, è evidente. Al punto che sarebbe quasi a dubitare che si trattasse dello stesso individuo: giovane ventenne, nell'esemplare di Londra, un po' più maturo nel ritratto braidense, ma ancor giovane, più che non possa parere dalla nostra riproduzione, che non può rendere naturalmente la giocondità di quella bella massa bionda di capelli e la vivacità e la trasparenza degli occhi grigi e tutta la morbidezza della bocca; la quale tuttavia appare, oggi, esangue per aver perduta forse qualche lieve velatura di carminio, che forse era estesa anche alle guancie, oggi terree al punto che il viso par quasi una meravigliosa prova di chiaroscuro. Giovane ad ogni modo è anche l'ignoto personaggio nel ritratto di Brera, a giudicare dalla mancanza assoluta di pelurie sulle labbra, che non rivelan nemmeno quei lievi toni freddi della pelle rasata di fresco. La somiglianza nel taglio della bocca e nella parte inferiore del viso, dal mento ossuto e squadrato, con l'esemplare di Londra può, per un momento, lasciar pensare, come s'è detto, che il personaggio (non certo uno degli Sforza e tanto meno Lodovico il Moro o, peggio, Francesco II, come era stato detto a gli antichi proprietari, un tempo) sia lo stesso nei due ritratti. E se non discordasse tanto la data si potrebbe pensare a un autoritratto del pittore stesso in quel di Londra, tale è l'ostentazione di quel rotolino col nome. Non corrispondono invece le linee del naso, degli zigomi e l'espressione degli occhi nei due ritratti: così che ne concludiamo che si tratti di due diversi personaggi. Le strette analogie loro son certo in gran parte da attribuirsi alla maniera che il pittore s'era fatta e dalla quale, da buon lombardo, non si sentiva di allontanarsi. La ripetizione degli stessi caratteri nei due esemplari — il taglio rigido degli occhi che sembrano aperti sul metallo, la crudezza dei contorni, le ombre profonde, come se la figura fosse illuminata da luce artificiale che sopprime le gradazioni, e la finezza meticolosa, da miniatore, quale il Preda fu realmente (1),

(1) Son sicuramente opere sua alcune miniature della *Grammatica di Elio Donato* (non del *Libro del Jesus* come, per *lapsus*, indicò il Morelli) della Biblioteca Trivulziana da noi riprodotte nell'opera *La corte di Lodovico il Moro*, vol. I, Milano, Hoepli, 1913.

dei capelli lumeggiati un per uno e dei particolari dell'abito — è tale da concluderne che il ritratto di Brera appartiene a un'epoca che deve aggirarsi intorno al 1494: data segnata, s'è visto, nell'altro ritratto.

Ciò che rende particolarmente interessante il ritratto entrato ora nella raccolta di Brera è ch'esso appartiene al periodo leonardesco del pittore mi-



Ambrogio De Predis — Ritratto di Giangaleazzo Sforza
Proprietà del generale Porro — Milano.

lanese: anzi di tutti quelli della sua seconda e più attraente maniera è, per noi, il capolavoro. Un gruppo di ritratti che oggi la critica — diremo meglio, la critica più prudente — attribuisce al Preda, per la maggior crudezza della fattura, per l'impaccio nell'esecuzione dei particolari, per esser presentati con la figura di profilo, secondo la vecchia maniera lombarda, noi riteniamo siano da assegnarsi al periodo preleonardesco del Preda: e sono due ritratti di gentiluomini nel Museo di Hannover, quello degli Uffizi, l'altro già nella collezione Weber di Amburgo, quello di una dama nella collezione Jacquemart André, i due di Bianca Maria Sforza nelle collezioni Widener a Filadelfia e Arconati Visconti a Parigi, e qualche disegno.

Il secondo gruppo invece, che sicuramente coincide col periodo di rapporti d'interessi e d'arte fra Leonardo ed il Preda — dal 1483 al 1499 — vanta i ritratti della National Gallery e questo di Brera, quello della collezione Cook di Londra (dubbio, tuttavia, per noi), la squisita damina dell'Ambrosiana, che sta a sè pel colorito luminoso, nel quale forse Leonardo c'entra per qualche cosa, il ritratto del piccolo Francesco Sforza della raccolta Beattie di Glasgow e il « musicista » dell'Ambrosiana: meraviglioso ritratto quest'ultimo e così affine a Leonardo da esserci persuasi che egli v'abbia *messo mano*, secondo una sua abitudine per ritratti di qualche seguace milanese, come assicura una lettera a Isabella d'Este (1); ma che tuttavia conserva qualche crudezza nella mano e negli occhi (dal taglio metallico ch'è nei ritratti di Brera e di Londra) che richiamano il Preda. Ritratti tutti nei quali è maggior scioltezza di tecnica e sopratutto quella ricerca fisionomica e psicologica — favorita dal presentarsi il viso di fronte o di tre quarti — che stava su tutte le preoccupazioni di Leonardo.

Qualche volta tuttavia — specialmente dopo la partenza di Leonardo da Milano — il Preda fu indotto a ripresentar le sue figure di profilo, ritornando alla vecchia moda locale: e dipinse allora i ritratti di Giangaleazzo Sforza di proprietà Porro, il ritratto femminile del Museo di Oldenburg, quello dell'imperatore Massimiliano del 1502, nella Galleria imperiale di Vienna; nei quali tuttavia è tale delicatezza di esecuzione e così intensa ricerca del carattere dei personaggi da persuaderci che il pittor lombardo ricordava ancora, con profitto, gli insegnamenti del grande maestro già lontano.

Ambrogio Preda, quasi solo fra i pittori lombardi, avvicinò Leonardo durante la sua prima e lunga permanenza a Milano, imperante Lodovico il Moro, e più di tutti ebbe con lui rapporti d'amicizia e d'arte fin dal momento dell'arrivo del grande a Milano: il contratto testè scoperto per l'esecuzione della « Vergine delle Rocce » ben lo prova. La precisa illustrazione della sua attività e l'interessante quesito della sicura paternità artistica dei due ritratti ambrosiani e di quello della dama con la donnola della Galleria Czartoriski a Cracovia potranno forse esser chiariti con qualche accordo della critica internazionale quando si sia data la dovuta importanza anche ai documenti d'archivio relativi alle abitudini di Leonardo: uno dei quali, è bene ripeterlo, assicura, per bocca di un visitatore dello studio di Leonardo, che questi amava qualche volta cooperare ai ritratti de' suoi allievi. Così, prescindendo dai nostri preconcetti di uomini moderni, che mal possiam concepire l'invadenza dell'opera d'arte di un artista in quella di un altro e che abbiam spinto l'idea della proprietà artistica e intellettuale al più elevato grado, fino a provocarne leggi in difesa, potremo spiegarci perchè quelle opere, e forse qualche altra ancora, presentino così vivace sentimento e colorito leonardesco sopra una trama — ci si passi la parola — qualche po' ancor impacciata e arcaica: al punto che le qualità esteriori — e superiori — più appariscenti ci fanno dimenticare quanto v'è in quelle opere di men perfetto.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

(1) A. LUZIO, *I precettori di Isabella d'Este*.

Dott. ARDUINO COLASANTI *Redattore responsabile*.

Roma 1911 – Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



NELLA GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE.



URANTE e dopo l'ordinamento della galleria, alcune opere d'arte di notevole importanza sono state acquistate dal Ministero della P. Istruzione, altre sono apparse con aspetto inatteso per gli abili restauri dei proff. Gualtiero e Riccardo De Bacci Venuti, altre infine sono state tratte dall'oblio dei magazzini.

Non tutte illustro qui, ma quelle che per varie ragioni mi sono sembrate di più immediato interessse.

Allegretto Nuzi. — Dalla collezione Fornari di Fabriano il Ministero della P. Istruzione ha acquistata la Madonna col Bambino su tavola, recante la firma così: [H] OC OPVS PINXIT · ALEGRITTVS · NVTII · DE · FABRIANO · ANNO M · CCC · LXXII ·; già illustrata dal Cavalcaselle (1), dal Colasanti (2) e da A. Venturi (3).

L'opera si trovava in cattivo stato di conservazione, perchè le figure erano barbaramente segate e distaccate dal fondo, e perchè i colori erano ricoperti di sudiciume, come è possibile ancora di vedere nella fotografia eseguita anni sono dal Gabinetto fotografico del Ministero della P. Istruzione.

La forma del fondo è stata ricostruita sul modello offertoci da Allegretto Nuzi in persona nel trittico di Macerata e nei quattro Santi della Pinacoteca di Fabriano. Lo spazio della centina è stato aumentato di rapporto per compensare la mancanza della cuspide sovrapposta alla centina, cuspide che nelle opere di Allegretto ha l'ufficio di riprendere il motivo della verticalità delle figure, attutito dalla curva della centina.

Entro l'antica forma, ricuperata l'originaria vivacità coloristica, il quadro ha ripreso il suo fascino. Eseguito un anno o due avanti la morte del pittore, avvenuta tra il 26 settembre 1373 e il 28 settembre 1374, il quadro è l'ultima parola di lui. Seduce con l'oro su rosso della veste, con l'oro su azzurro-nero del manto della Madonna, con l'oro trapunto d'oro seminato di punti di cobalto

(1) *A History of Painting in Italy*, 1908, III, 178.
(2) *L'Arte*, 1906, p. 275.
(3) *Storia*, V, 839.

della veste del Bimbo, con il rosso, il celeste e l'oro su bianco del drappo sul trono; il tutto racchiuso nel verde degli stipiti del trono, che sa di giallo per essere d'erba appena nata; seduce cioè con la visione di un tappeto orientale, di scala cromatica straordinariamente ristretta, di effetto di ricchezza addirittura esaltante. « Senese »: sembra logico dire, dopo tale visione.

Ma non esiste la linea gotica: anzi, la positura della Madonna è rigidamente architettonica come una Madonna di Giotto; anzi, la costruzione delle mani ha l'efficacia sintetica di chi sa racchiudere in una linea tutto il significato di una complessa realtà, e non di chi vede della realtà soltanto un motivo di calligrafia; e i volti son fatti per il rilievo plastico, e giungono a un carattere individuale, quello del Bambino soprattutto. « Fiorentino »: sembra logico dire dopo aver seguito le linee e i rilievi.

Si tratta di un risultato, fra i più splendidi che la collaborazione pittorica di Firenze e di Siena abbiano dato, che Bernardo Daddi cioè abbia saputo iniziare.

Come dalle grandi aureole si distaccano a rilievo i volti delle figure: così l'idea plastica di Allegretto si avanza da un'aureola di colore che di sè copre il quadro intero.

Era già nato o doveva nascere dopo pochi anni una mente lucidissima, Gentile da Fabriano, che capì e attuò lo sviluppo logico dell'opera di Allegretto: si servì della plastica per giungere al realismo, e rese più ondulatorie le vibrazioni cromatiche distendendole nella linea gotica.

Più di qualunque altro, il quadro della galleria di Urbino dimostra che l'arte di Allegretto è il punto da cui Gentile partì per creare con logica fantasia i suoi capilavori; ed è nello stesso tempo affatto degna ed uguale ai capilavori che ha saputo ispirare.

Antonius Magister. — Un artista, sinora non identificato, ha posto il nome nei bordi ricamati delle maniche di una Madonna dipinta su tavola, proveniente dalla chiesa dell'Annunziata presso Urbino, già in gran parte ricoperta di bianco di calce, su cui a grandi lettere era indicato il nome della chiesa. Il restauro ha messo in onore i delicati ricami a graffito e a rilievo, e le carni senza più l'originaria finitura, ma con l'originaria preparazione.

Appunto per la scritta ANTONIVS MATER, la tradizione attribuiva il quadro ad Antonio da Ferrara (1); ma lo stile ripugna.

Non si tratta di un quattrocentista, ma di un trecentista che anzi, forse ritardatario, segue una corrente artistica dei primordii del secolo, quella cioè di Duccio da Buoninsegna. L'attività di Siena giungeva ad Urbino a traverso l'Umbria e Gubbio, e anche per la via più diretta di Città di Castello. Com'è noto, un anonimo valente seguace di Duccio lasciò una pala a Città di Castello. Forse di lontano, mortificando il modello, Antonio ha trovato la propria arte (2).

Antonio da Ferrara. — Alle opere di questo pittore, già esistenti nella Galleria Nazionale (3), si sono aggiunti ora due frammenti di affresco, staccati per iniziativa dell'ing. Bocci, Soprintendente dei monumenti di Ancona, dalla cappella Paltroni entro il campanile della chiesa di S. Francesco in Urbino.

(1) Ercole Scatassa, *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, IX, 1906, 62.

(2) Si notino anche alcuni generici rapporti di dipendenza del quadro di Antonio dalla « Madonna » di Segna di Bonaventura nella collezione Loeser di Firenze.

(3) Cfr. Calzini ne *L'Arte*, 1901, p. 308-309.



Fig. 1. — Allegretto Nuzi — Madonna — *Urbino*, Galleria.

Ad essi, ma probabilmente non ad essi soltanto, accennò il Vasari, quando disse che Antonio da Ferrara « fece in S. Francesco a Urbino e a Città di Castello molte bell'opere » (1).



Fig. 2 — Antonius magister — Madonna — *Urbino*, Galleria.

L'Alippi (2), il Calzini (3), lo Scatassa (4), lamentavano da tempo che si lasciasser perire que' resti di affresco del Ferrarese. Ed ora che i pochi frammenti superstiti sono stati staccati, dimostrano ad evidenza di essere stati eseguiti non solo da due mani differenti, ma anche, ciò che è più strano, in due tempi differenti.

(1) Ed. Milanesi-Sansoni, I, 641.
(2) *Nuova Rivista Misena*, VII (1894), p. 100.
(3) *Urbino e i suoi Monumenti*, 1897, p. 137.
(4) *Rassegna bibl. dell'arte italiana*, IX (1906), p. 61.

Riproduco i frammenti più significativi, e anche dalla riproduzione il lettore potrà facilmente constatare come nei frammenti di S. Giovanni Evangelista, di una Santa e di una gloria di angeli, sia evidente la mano di un puro trecentista di tradizione senese, e come invece nel Profeta e nell'angelo che gli è sottoposto sia quell'amore allo scorcio, quell'energia rude di chiaroscuro che caratterizzano Antonio da Ferrara.



Fig. 3. — Sec. XIV, Frammento di affresco — *Urbino*, Galleria.

Occorre quindi ammettere che la cappella Paltroni sia stata decorata in due tempi; e poichè essa è molto alta e i frammenti del Trecentista sono stati staccati nella parte più alta, conviene supporre che Antonio non abbia se non terminata la decorazione della cappella, iniziata per lo meno mezzo secolo prima.

Oltre i frammenti riprodotti, sono stati staccati un busto di santo, che è anch'esso di Antonio da Ferrara, e una figura frammentaria pure di santo, che appare opera debole di un collaboratore di lui.

Nella Galleria di Urbino, ove meglio che altrove Antonio può essere studiato, i due frammenti della cappella Paltroni servono soltanto come saggio della sua capacità di frescante, per completare l'idea formata dalle altre pitture esposte di lui, eseguite su tavola.

Da tutte, e specialmente dal noto polittico proveniente da S. Bernardino, risultano, secondo me, evidenti le affinità di stile con le opere dei maestri

veneziani del primo Quattrocento, sopratutto con Michele Giambono. Così che l'opera di Antonio può benissimo spiegarsi sia nella tortuosità della linea gotica, sia nella cura del chiaroscuro, sia anche nella formazione dei suoi tipi, quando si pensi che la sua patria pittorica fu Venezia; e quando si consideri Antonio uno dei molti artisti che vennero a portare nelle Marche le forme create sulla laguna [illegible].



Fig. 4. — Antonio da Ferrara
Frammento di affresco – *Urbino*, Galleria.

Lorenzo e Iacopo Salimbeni da San Severino. Oltre i celebri affreschi di S. Giovanni, i due fratelli hanno lasciato in Urbino una tavola e un gonfalone, che dal convento di Santa Chiara furono portati nel Palazzo Ducale. La tavola, che è bene conservata, fu riconosciuta opera dei Sanseverinati, anni or sono, da Corrado Ricci. Il gonfalone doveva invece attendere un buon restauro, che facesse spuntare le stelle del fondo e rivelasse le scenette sotto il Santo, per uscire dalla folla delle cose anonime. Una semplice riquadratura rossa attorno serviva di cornice al gonfalone, da cui appariva torreggiante la figura del Santo, dritta, ieratica.

In questa figura i nervosi Sanseverinati avevano poco campo per manifestare il loro ingegno delicato e bizzarro, e si contentarono di torcere le dita come sempre, e di raffinare i lineamenti del volto, con una costruzione assai simile a quella che diedero al Battista giovinetto mentre predicava alle turbe (2).

Sotto, con figure in piccole dimensioni, espressero la storia della guarigione di una monaca clarissa compiuta da S. Antonio: in letto, la monaca riceve l'apparizione del Santo; e subito dopo, alzatasi, si presenta guarita alle compagne attonite.

Quale fonte abbia tale rappresentazione non è possibile dire. Altrove, in una incisione del secolo XV, esistente nella Biblioteca Casanatense di Roma (3), è accennato un simile episodio; non specificato tuttavia. Probabilmente trattasi di uno speciale avvenimento del Convento di S. Chiara in Urbino.

Un' opera dei due Sanseverinati di ben maggiore interesse ho trovata in una soffitta della Congregazione di Carità di Cagli, in pessimo stato di con-

(1) Donato Zaccarini [illegible] 1914, p. 163 e 175.

(2) Cfr. A. Colasanti in *Bollettino* [illegible] del Ministero della P. I., 1910; e A. Venturi, *Storia*, VII, I, p. 173 e seg.

(3) C. De Mandach, *St Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris, 1899, p. 208 e 249.

servazione: restaurata, ora trovasi in deposito presso la galleria di Urbino. Rappresenta la Madonna della Misericordia, ed era chiusa in una grande cornice.

L'energia cromatica è concentrata nelle vesti della Madonna. Azzurro il manto foderato di rosso, azzurro-nera la veste; sull'azzurro e sull'azzurro nero scoppiettano, come piccoli razzi, i fiori e le stelle d'oro. Attorno questo centro di energia cromatica, sono sparse varie zone di bianco perlaceo, diafano, le quali



Fig. 5. — Lorenzo e Jacopo da S. Severino
S. Antonio — *Urbino*, Galleria.

compredono il volto della Madonna, i volti e le vesti dei due angeli, l'architettura niellata che appare ai lati della Madonna, e infine i due gruppi di fratelloni.

L'effetto di tappeto orientale portato dal Nuzi a un grado insuperabile, mantiene il suo programma minimo, i suoi elementi essenziali, nella zona del colore energico di quest'opera sanseverinate.

Manca invece totalmente l'effetto plastico, anzi nella ricerca di render delicato il bianco perlaceo attorniante e coronante la zona del colore energico, il

pittore procura a questa un maggiore rilievo, con risultato precisamente opposto a quello usato da Allegretto Nuzi.

O direttamente, o per mezzo di Francescuccio di Cecco Ghissi, Siena ha raggiunto i sanseverinati, e ha suggerito loro la delicatezza spirituale, per cui



Fig. [illegible] Lorenzo e Iacopo da S. Severino - Madonna della Misericordia (prima del restauro) — *Urbino,* Galleria.

ogni volto risulta una carezza. E ha fatto sentire la linea gotica: la quale non permane di fatto, se non nella centina trilobata, ma invade addirittura lo spirito del quadro.

Siede la Madonna appena quanto è necessario per dare alla sua persona una linea flessuosa. E il manto della misericordia non è duramente disteso dalle

braccia di lei, come quasi sempre in simili rappresentazioni. Sono gli angeli a sostenerlo, e la Madonna può congiungere le mani, orante, per continuare la linea



Fig. 7. — Lorenzo e Jacopo da S. Severino — Madonna della Misericordia (dopo il restauro) — *Urbino*, Galleria.

del manto. Anzi, quando l'occhio segua la linea del manto che continua nelle braccia, culmina nelle dita, per ritornare a gradi fino alla base, si accorge che con quella linea il pittore ha dato la centina alla scena dei fratelloni, e ha portato la testa della Madonna e gli angeli più in alto e più in avanti, per costruire una

specie di cuspide sopra una figurata centina, per architettare con parti ondulate e nette, riposanti e accuminate, tutta la scena.

È un ritmo fantastico, sorretto dall'energia dei rossi e degli azzurri, che si dilegua lievemente nel diafano dei bianchi. Ed è una delle più deliziose fantasie dei Sanseverinati.

A Cagli, essi, o meglio la loro bottega, hanno lavorato in affresco nella chiesa di S. Francesco (1).

Gian **Francesco da Rimini**. — In due pezzi, e con il fondo di recente dorato, era una testa di santo monaco. Riunita la tavola e tolto il fondo posticcio, è apparsa l'aureola graffita sopra un colore bruno caldo, che, anche se non conserva più l'ultima patina, è colore originale indubbiamente. Due altri colori, il verde chiaro del volto, e il nero della cappa, dànno alla figura una semplicità piatta, che contrasta con la manifesta conoscenza della struttura anatomica, e del chiaroscuro, sia pur timido.

Il confronto con il frate alla sinistra del S. Domenico nella tavola rappresentante « il Miracolo del pane », conservata nel Museo Oliveriano di Pesaro, convince che anche il quadretto urbinate appartenga a Gian Francesco da Rimini (2).

Si tratta certo di un frammento di una grande tavola, dove l'aureola si stendeva senza esser tronca come ora, e dove probabilmente la figura del Santo monaco si vedeva intera.

Carlo Crivelli. — Un gonfalone che ho rintracciato anonimo presso un piccolo antiquario urbinate, e che è stato subito acquistato dal Ministero della P. Istruzione, aggiunge alla Galleria delle Marche un saggio dell'arte di Carlo Crivelli.

Rappresenta il beato Giacomo della Marca entro il suo studio vicino agli scaffali ove sono alcuni libri, un candeliere, una lettera dissuggellata, una chiave, una pera, vicino a una tenda con il reliquiario del sangue di Cristo sormontato dal monogramma, con un libro sorretto dalla mano sinistra, con l'astuccio degli occhiali, con la corona del rosario.

E dalla tonaca sbalzata metallicamente con duri piegoni, sorge il volto aggrinzito dagli anni e dalle vigilie, sbucano le mani contorte, nervose, ossute.

Nell'amore all'ambiente, tutto di piccole cose, nella stilizzazione forzata cartilaginosa delle mani e del volto, nella scrupolosa riproduzione delle materie dure, del legno e de' metalli; è tutto lo spirito del maestro che portò la tecnica squarcionesca al noto straordinario effetto di dignità disegnatoria e di splendore coloristico.

Riscontri stilistici còn altre opere di lui sono facili a trovare. La mano sinistra della Madonna nell'ancona del 1476, della National Gallery (n. 788, proveniente da Ascoli) e la mano destra della Madonna in S. Agostino di Pausula dimostrano l'identica caratteristica stilizzazione della mano sinistra, forzatamente tesa, di Giacomo della Marca. Frequente si ripete nelle opere del maestro la contorsione delle dita della mano destra del Beato: valga per tutti l'esempio delle mani della Maddalena nella Pinacoteca di Brera.

(1) A. Venturi, *Storia*, VII, p. 176.

(2) Cfr. Ricci, in *Rassegna d'*[illegible]; 1903, p. 69; 1907, p. 103; Logan Berenson, *Rassegna d'Arte*, 1907, p. 54, e [illegible] *Arte*, 1905, p. 212.

Com'è noto, altre due volte il Crivelli rappresentò il Beato. Di profilo, nel gonfalone della galleria del Louvre (1477), anch'esso proveniente da Ascoli; e quasi di profilo, nella pala della galleria di Berlino (1487, proveniente da Fermo) (1). Voltando la faccia di due terzi, nel gonfalone della galleria di Urbino,



Fig. 8. — Gian Francesco da Rimini — Testa di monaco
Urbino, Galleria.

il Crivelli ne ha ingentilito l'espressione; con la tenda e con varî oggetti d'uso, ha accennato all'ambiente in cui viveva il Beato.

(1) Cfr. Cantalamessa, in *Rassegna d'Arte*, I (1901), p. 50; Mariotti, in [illegible] *...grafica dell'arte italiana*, IV (1901), p. 107; Cesari, in *Rassegna d'A[illegible]* [illegible], p. 178; Rushforth, *Carlo Crivelli*, London, 1910; L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907.

Nulla conosco sulla provenienza del gonfalone; ma è probabile, data la ristretta cerchia di esplorazione del piccolo antiquario urbinate, ch'esso provenga da luogo non lontano da Urbino. Nè può d'altronde meravigliare che un quadro del Crivelli possa uscire dalla Marca superiore quando si ricordi che da Pergola deriva (1) la « Concezione » del maestro oggi nella National Gallery. Quanto alla data dell'opera, per le affinità dei quadri ricordati nella National Gallery (n. 788) e in Pausula, suppongo trattarsi di un tempo vicino al 1477, che è l'anno del gonfalone del Louvre rappresentante il medesimo Beato, e che è l'anno successivo alla morte di questo.



Fig. — Carlo Crivelli
Il beato Giacomo della Marca
Urbino, Galleria.

Certo il maggior fascino delle opere di Carlo Crivelli si sprigiona dal colore: e perchè gonfalone, l'opera urbinate manca quasi di colore. Ma il minore interesse estetico è in parte compensato dalla possibilità di conoscere Crivelli meglio che altrove, come in un disegno, nella sua specifica accanita stilizzazione disegnatoria, che sta agli splendori cromatici come il martirio sta alla gloria.

Melozzo da Forlì. — Da un pezzo di tela in parte ridipinta, in parte ricoperta di carta inchiostrata (!!), è uscita una frammentaria mezza figura di Cristo benedicente, la quale ha evidenti rapporti con due quadri, l'uno nel Museo di Città di Castello, l'altro nella collezione Bonnat nel Museo di Bayonne. Dal confronto risulta ad evidenza che il Cristo di Bayonne è il più arcaico, il più disegnato, il primitivo; quello di Urbino è il più sviluppato, specie sotto l'aspetto del rilievo, il più grandioso, da cui emana un valore di dominio morale, quello insomma che pur nella presente disgraziata condizione rivela l'opera di un artista superiore; il Cristo di Città di Castello infine per la mano non scorciata e per i lineamenti volgari, per la pesantezza decorativa del fondo e per la minuziosità dei particolari rivela l'imitatore non italiano di una grande concezione italiana. Di più, la mano sinistra del Cristo urbinate

(1) Amico Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, I, p. 215.

è oggi distrutta, ma si può indovinarne la posizione: si vede ancora la traccia della sfera e la croce che sulla sfera era piantata. Certo, dunque, la mano sinistra sosteneva la sfera. Ora si guardi attentamente la parte a destra del



Fig. 10. — Melozzo da Forlì — Cristo benedicente — *Urbino*, Galleria.

busto del Cristo di Città di Castello: ognuno potrà vedervi tracce mal celate di un inizio di sfera, inizio che diede poi luogo a un pentimento, e che costrinse il pittore ad applicare al petto la mano sinistra, senza più ragione di sorta. E perchè? Perchè, come Adolfo Venturi ha dimostrato con il confronto di un quadro rappresentante i SS. Pietro e Paolo ed esistente nella Galleria

di Urbino, l'opera di Città di Castello è di un seguace di Giusto di Gand, e precisamente di un seguace fiammingo il quale non aveva conoscenza alcuna dello scorciare, e faceva sempre le braccia e le mani senza costruzione e senza



Giovanni Santi Madonna *Urbino*, Galleria.

rilievo. Dal pentimento mal riuscito si trae la prova che il Cristo di Città di Castello è la copia del Cristo di Urbino. In questo, l'autore italiano che non si spaventava di fronte a un indietreggiare di spalla osò porre il braccio di scorcio e la mano benedicente davanti la spalla; in quello, il seguace di Giusto di Gand, per insufficienza di scorci, fu costretto a portare la mano benedicente

nel centro del petto. Ma ecco che la mano benedicente entrava nello spazio già destinato alla sfera; donde la necessità di abolire la sfera e di sacrificare la mano sinistra e lo scopo cui essa era destinata.

Prima di ricevere la suddetta attribuzione, che mi sembra definitiva, il quadro di Città di Castello ebbe due attribuzioni, l'una dubitativa del Berenson a Piero della Francesca, l'altra dello Schmarsow a Melozzo da Forlì. Mentre Adolfo Venturi aveva esattamente determinato i caratteri dell'esecuzione, Augusto Schmarsow aveva intraveduto il carattere concettuale dell'opera.

Il S. Marco Papa della chiesa di S. Marco a Roma ha una eguale posizione della mano benedicente del Cristo di Urbino e una simile, seppure inferiore, costruzione di essa; ha una medesima positura ieratica del capo che non si ripeterà più in Melozzo, pittore di scorci. Ma se l'ideazione del volto muta e si evolve, la mano si ripete nel Cristo giudice di S. Maria sopra Minerva; ed è imitata dai seguaci di Melozzo, nel San Fabiano già presso Pio Fabbri, nel San Gregorio dell'Oratorio di S. Giovanni Evangelista a Tivoli, nel Cristo di Antoniazzo Romano, in S. Croce di Gerusalemme.

E però che l'opera di Urbino sia melozziana è materialmente provato; che sia di lui o di un seguace può decidere solamente il valore spirituale del quadro, che a me sembra altissimo, per grandiosità e per forza morale, tale da annichilire le tre suddette opere d'imitatori (1).

Resta a definire la posizione del Cristo di Bayonne di fronte ai due di Urbino e di Città di Castello. Esso è attribuito a Piero della Francesca (2), e, pur non essendo degno del maestro, contiene di lui elementi di disegno — come gli occhi aperti e la nettezza dei lineamenti — e di colorito — come la chiarità e limpidità della tempera — intirizziti da una mano inabile e da uno spirito ristretto. D'altra parte, esso ha col Cristo di Urbino una variante fondamentale; in vece del globo la mano sinistra sorregge un libro, ed è in questo ufficio perfettamente a suo posto.

Rimangono dunque due ipotesi egualmente possibili:

1) il Cristo di Bayonne è una copia con variante del Cristo di Urbino, fatta da un mediocre seguace di Piero della Francesca.

2) Le due immagini di Urbino e di Bayonne, derivano ambedue da un originale oggi perduto di Piero della Francesca.

E io propenderei per quest'ultima, sembrandomi che nel Cristo di Urbino sia una comunanza di spirito con Piero, maggiore che nelle altre opere di Melozzo.

Sebbene non ci sia una prova documentata della dimora di Melozzo in Urbino, pure la confessata amicizia per lui di Giovanni Santi, e il profondo influsso artistico esercitato sul Santi stesso, su Giusto di Gand (in Urbino nel 1473) e su Donato Bramante (già partito da Urbino nel 1477) provano che il maestro operò in Urbino entro un periodo di anni che va dal 1464 al 1477: in questo tempo egli può avervi incontrato Piero della Francesca (3).

Di quella operosità, e della devozione per il grandissimo Piero, è oggi massimo documento la mal ridotta tela della galleria urbinate.

(1) La pittura misura m. 0,39 × 0,53. Della mano si vede oggi quasi soltanto [illegible] razione; la veste di rosso lacca è conservata; i capelli sono verdastri.

(2) Gustave Gruyer, *La Collection Bonnat au Musée de Bayonne*, [illegible] *Arts*, 1903.

(3) Cfr. Adolfo Venturi, *Storia*, VII, 2, p. 7; Corrado Ricci, *M*[illegible], pp [illegible] e A. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Berlino, 1886.

Giovanni Santi. — Nel 1481 Giovanni Santi frescò in S. Domenico di Cagli un Cristo sul sarcofago, e probabilmente nello stesso tempo una Madonna



(*Fot. Anderson*)

Fig. [illegible] — Giovanni Santi Madonna (prima del restauro)
Urbino, Casa di Raffaello.

con Santi e una Resurrezione. E da una cappella privata di Cagli fu staccato l'affresco rappresentante la Madonna col Bambino in trono che, dopo varie peripezie, è stato di recente acquistato dallo Stato per la Galleria di Urbino.

Esso ha numerosi elementi di rassomiglianza con la Madonna frescata in S. Domenico, e ha indubbii caratteri di influsso peruginesco. Probabilmente



Fig. 13. — Giovanni Santi — Madonna (dopo il restauro), *Urbino*, Casa di Raffaello

l'affresco fu eseguito circa il 1481, quando Giovanni Santi lavorava appunto per S. Domenico di Cagli. Esso è un notevole saggio dell'arte del padre di Raffaello.

Sebbene non appartenga alla Galleria Nazionale, penso sia opportuno di pubblicare qui il fresco di Giovanni Santi della Casa di Raffaello in Urbino,



Fig. [illegible] — [illegible] di Saotini — Madonna — *Urbino*, Galleria.

che, per iniziativa della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, il restauratore prof. Gualtiero De Bacci Venuti ha restituito alla luce e agli studii. La frase questa volta non può sembrare esagerata, a chi osservi nella fotografia Anderson, eseguita pochi anni fa, lo stato in cui si trovava il fresco prima del restauro; il girare della nicchia che è la ragione della linea della Madonna

era sparito, il profilo della schiena di lei aveva raggiunto un inesistente carattere di gobba, un cuscino era stato inventato sul grado marmoreo, mutati il profilo di lei e le proporzioni del braccio e la forma della mano.

Naturalmente, i colori intensi luminosi erano stati tutti ricoperti da una materia oleosa oscurata e indurita da uno strato sovrapposto di miele! Nè un tale accanimento bestiale è spiegabile, non dico giustificabile, per il cattivo stato di conservazione del fresco originale. Tolto lo spesso strato di materie sovrapposte, il fresco è risultato così come oggi si vede, fatta eccezione per il



Fig. 15. — Agostino di Duccio
Frammento di Madonna — *Urbino*, Galleria.

manto della Madonna, dove rimanevano tracce nitide del colore originario azzurro-nero e i segni incisi nella calce a indicare la forma delle pieghe, e dove si è dovuto accompagnare l'azzurro-nero per non lasciare stonati tutti gli altri colori originarii. I quali sono: verde cinereo per la nicchia, bianco cinereo per il velo sul capo, bianco chiaro con riflessi bianchi per i capelli, rosa per le carni, rosso-giallo per la veste sul petto, giallo per il leggìo, bianco e rosso vivo alternati per il libro. Sono cioè i colori cari a Piero della Francesca distesi in forme che a Piero risalgono. Bastano il profilo della Madonna e l'acconciatura e la bella linea del collo, perchè i freschi di Arezzo, con le ancelle di S. Elena, sieno sentiti presenti, ispiratori.

Sui cinerei luminosi chiari dell'architettura ambiente, attorno i colori timidi delicati delle carni e dei capelli, brillano come gemme le combinazioni di rosso e di giallo del leggìo del libro e della veste, portati all'estremo della vivacità dalla larga zona occupata dall'azzurro quasi nero.

Nella linea centinata della nicchia si raccolgono le figure come entro un riparo, strette in una intimità affettuosa, racchiudenti in un motivo sentimentale, noto come « umbro » nella storia dell'arte, le pure forme spaziali di Piero della Francesca.

Un'educazione da Piero, prima di quella da Melozzo, ci rivela dunque il fresco dipinto da Giovanni Santi sui muri della propria casa; la più giovanile, certo, fra le opere di lui. E forse ci rivela anche il dramma giovanile nella piccola anima del pittore.

Per la mentalità di Giovanni Santi, Piero della Francesca aveva troppo larghi orizzonti, troppo rilievo, troppa fantasia monumentale; ma aveva anche una delicatezza di forme e una luminosità di colore, le quali sapevano parlare allo spirito del giovane di Colbordolo, e si lasciavano assimilare da lui. Egli ne profittava per dire con voce fioca, raccolta, il suo sentimento: e riusciva



Fig. 16. — Principio del sec. XV — Fronte del cassone con la storia di Lucrezia e di Tarquinio il Superbo — *Urbino*, Galleria.

a dirlo con sincerità, con naturalezza, a fare quindi opera d'arte. Ma giunse Melozzo in Urbino, e Giovanni Santi credette che fosse un progresso l'aumento di monumentalità e di rilievo, e la trasformazione degli elementi formali di Piero in energìa muscolare. Credendo al progresso, Giovanni Santi lasciò il primitivo modello, e volle infondere energìa e monumentalità nella propria arte, volle gridare senza aver misurato la propria voce. E perciò egli andò oltre i limiti del proprio temperamento, oltre i limiti dell'arte, sino a un manierismo melozziano.

Baldo de Sarofini. — Una tela già esistente, abbastanza rotta e oscurata da ridipinture, nella Congregazione di Carità di Cagli, e ora in deposito presso la Galleria di Urbino, restaurata, ha palesato sotto le ridipinture la firma:

MASTRO BALDO DE · SAROFINI · DA · PEROSIA.

Baldo de Sarofini è nome nuovo nella storia dell'arte (1), purtroppo di maestro assai mediocre.

La tela rappresenta la Madonna col Bambino, con due angeli adoranti su fondo azzurro; la Madonna siede in trono sopra un piancito e davanti un parapetto, ambedue decorati a quadrelli listati, con l'intenzione mal riuscita di

(1) È noto un Baldo di Simone di Bernardino, pittore in Perugia negli anni 1528-1553. È assai improbabile, per non dire impossibile, ch'egli possa identificarsi col nostro. Cfr. *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1908, vol. II, 398.

metterli in prospettiva (1). Tale intenzione prospettica, la forma della mano e del volto della Madonna rivelano l'influsso diretto di Giovanni Santi; il tipo degli angeli palesa l'influsso di Pietro Perugino. Si tratta dunque di un pittore che assimila dal Santi e dal Vannucci, con poco risultato, E il piccolo interesse storico dell'opera e del suo autore consiste nel trovare proprio a Cagli, sulla via tra Perugia e Urbino, un pittore perugino che vuole profittare dei due centri artistici fra cui si trovava.



Fig. 17. — Alcova di Federico da Montefeltro — *Urbino*, Galleria.

Credo che al medesimo Baldo de Sarofini possa essere attribuito il fresco rappresentante la Madonna e angeli nella lunetta esterna della chiesa di San Francesco di Mercatello.

Agostino di Duccio. — Fra gli scarti della raccolta Maurizi, depositata presso la Galleria di Urbino, giaceva il frammento di bassorilievo in pietra tenera con tracce di doratura, rappresentante la testa di una Madonna, che ognuno comprende esser opera di Agostino di Duccio.

Per il tipo e per il vezzo della ciocca, il frammento urbinate trova i maggiori rapporti con il rilievo dell'Opera del Duomo di Firenze (1465-73) e con quello del Duomo di Perugia (1473-74) (2). Perciò si potrebbe supporre che l'opera appartenga all'ultimo tempo del maestro, quando Agostino, per quel

(1) I colori sono i seguenti: azzurro con stelle d'oro nel manto e rosso nella ves[illegible] Madonna; verde appena tocco di luci rosee nelle carni; giallo e rosso-giallo nella vest[illegible] le ali dell'angelo a destra; rosso scuro e rosso vivo nella veste e nelle ali dell'angelo a sinistra; azzurro il fondo; rettangoli verdi e rossi alternati, listati di giallo, decorano il piancito e il parapetto.

(2) A. Pointner, *Die Werke des Florentinischen Bildhauer Agostino d'Antonio di Duccio*, Strassburg, 1909, p. 190 e 196.

che sappiamo, opere a Firenze, a Perugia e ad Amelia; ma niente impedisce di supporre che il bassorilievo sia stato portato ad Urbino. Il tempo in cui più facilmente Agostino ebbe rapporti con Urbino può essere indicato durante il suo soggiorno a Rimini, cioè dal 1450 (1) al 1455 (2), o quando da Rimini passò [illegible] 1457.

Comunque, il frammento urbinate ha in sè gli elementi non solo per la certezza dell'attribuzione ad Agostino di Duccio, ma anche per essere considerato una delle più deliziose opere di lui. Lo stile dell'artista ha già raggiunto la perfezione. Le linee ondulate non sono linee gotiche, ma parallele ad esse, create da uno spirito fratello di Simone Martini disperso nella scultura toscana del Quattrocento.

Le labbra sollevate rallentano il respiro, le sottili narici sospendono il fiato, le palpebre si aprono appena per carezzar le pupille, le sopracciglia segnano l'impercettibile girare dei piani, la ciocca de' capelli orna la guancia come un monile. Tutto il volto sembra esistere per l'attimo di un respiro.

Cofano nuziale del principio del Quattrocento. — La Congregazione di Carità di Urbino ha depositato presso la Galleria un cofano con la fronte decorata in pastiglia rilevata e dorata. Ai lati, due cavalieri recano nelle bardature lo stemma delle famiglie dei due sposi: l'uno raffigura un leone rampante, e indica la famiglia dei Brancaleoni, l'altro reca uno scudo sormontato da una croce, munito di una stella in alto a destra, e indica la famiglia dei Passionei. Fra i due cavalieri si svolgono, divise fra loro da una colonnina tortile, due scene scelte nella storia romana, come omaggio alla castità della sposa. Nella prima è Lucrezia che si uccide, in una ornata camera, alla presenza di cinque uomini. Nella seconda è Tarquinio il Superbo che esce a cavallo dalle mura della città, e viene inseguito ed ucciso da un cavaliere munito di lancia; al di là delle mura si vedono varii edifizi in cui l'ingenuo decoratore ha voluto probabilmente indicare il palazzo dei Papi e il Battistero lateranense.

I costumi sono quelli della prima metà del Quattrocento, con le ampie casacche « pisanelliane », con l'ampio gotico distendersi della veste di Lucrezia, con l'alta acconciatura de' capelli di lei decorati di palle. L'eleganza delle linee e la rarità dell'oggetto, ne formano il singolare pregio. Forse alla medesima mano, o almeno ai medesimi tempo e scuola, appartiene il cassone del Museo Vittoria e Alberto di Londra, n. 7898-1862; e cioè alla prima metà del Quattrocento e all'arte dell'Italia settentrionale. Proprio per l'ondulazione continuata della linea essi si oppongono infatti alla predilezione della linea verticale nella contemporanea produzione fiorentina, di cui è tipico esempio un altro celebrato cofano del medesimo Museo londinese (n. 31-1862).

L'alcova di Federico da Montefeltro. — Da un cumulo di assi rovinate dall'abbandono e dall'uso, il conte Luigi Nardini ha saputo ricostrurre l'alcova di Federico da Montefeltro, della quale egli diede la prima notizia (3).

Essa poggia per due lati ai muri della stanza, ed è formata da una serie di pilastri sorreggenti un architrave e racchiudenti specchi di legno dipinto. I pilastri a lor volta erano fissati entro un grado di legno oggi non più esistente.

(1) Ricci in *Bollettino d'Arte*, VI (1912), p. 326.

(2) Tonini, *Rimini nella signoria dei Malatesta*, 1882, t. V, p. 209.

(3) *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV (1912), pag. 157.

All'esterno l'architrave ha un fregio formato di teste alate di putti collegate da festoni. Nei capitelli dei pilastri sono dipinte le iniziali intrecciate *F. d.* Federicus dux, e le imprese del duca, cioè l'ermellino, la granata scoppiata, il pennello, l'aquila, le fiamme. Negli specchi di legno è dipinto lo stemma dei Montefeltro con molte fettucce svolazzanti.

Nell'interno, il soffitto è decorato a finto velluto oro e rosso, con il motivo dei fiori di carciofo; nel fregio è dipinta con colore grigio chiaro su fondo azzurro una serie di palmette, identica a quella che Melozzo figurò nell'architettura del fresco rappresentante il Platina davanti Sisto IV nella galleria Vaticana. Negli specchi interni, da parapetti di finto marmo sorgono chiome di alberi con motivo simile a quello usato da Melozzo nella Floreria vaticana. Il parapetto di finto marmo è dipinto assai più rozzamente del resto, e probabilmente era ricoperto di stoffa.

Le proporzioni architettoniche dell'alcova, la forma dei pilastri, l'aggetto dell'architrave, sono direttamente ispirati dall'architettura di Luciano Laurana; e formano un insieme classicamente perfetto di stabilità e di eleganza. Le pitture decorative sono di un imitatore di Piero della Francesca, come palesano l'illuminazione delle teste alate di putti e il ripetersi nelle opere di Melozzo del motivo delle palmette e delle chiome d'alberi. L'autore delle pitture non può tuttavia determinarsi, anche perchè non palesa una speciale originalità.

La data dell'alcova può essere determinata tra il 1474 (anno della nomina di Federico a duca) e il 1482 (anno della morte di lui). Queste date, oltre lo stile, escludono la formulata ipotesi che le pitture possano essere attribuite a Paolo Uccello, il quale fu in Urbino nel 1467-68.

Nelle ampie stanze del suo palazzo, per evitare i rigori della stagione invernale, Federico volle costrutta questa alcova, la quale, per la grande rarità di oggetti artistici che palesino la vita intima nel Rinascimento, e per la severa eleganza della architettura ha la sua speciale importanza.

LIONELLO VENTURI.

LA QUESTIONE DELLA CHIESA DI POLENTA.

(Continuazione: vedi numero precedente)

II.



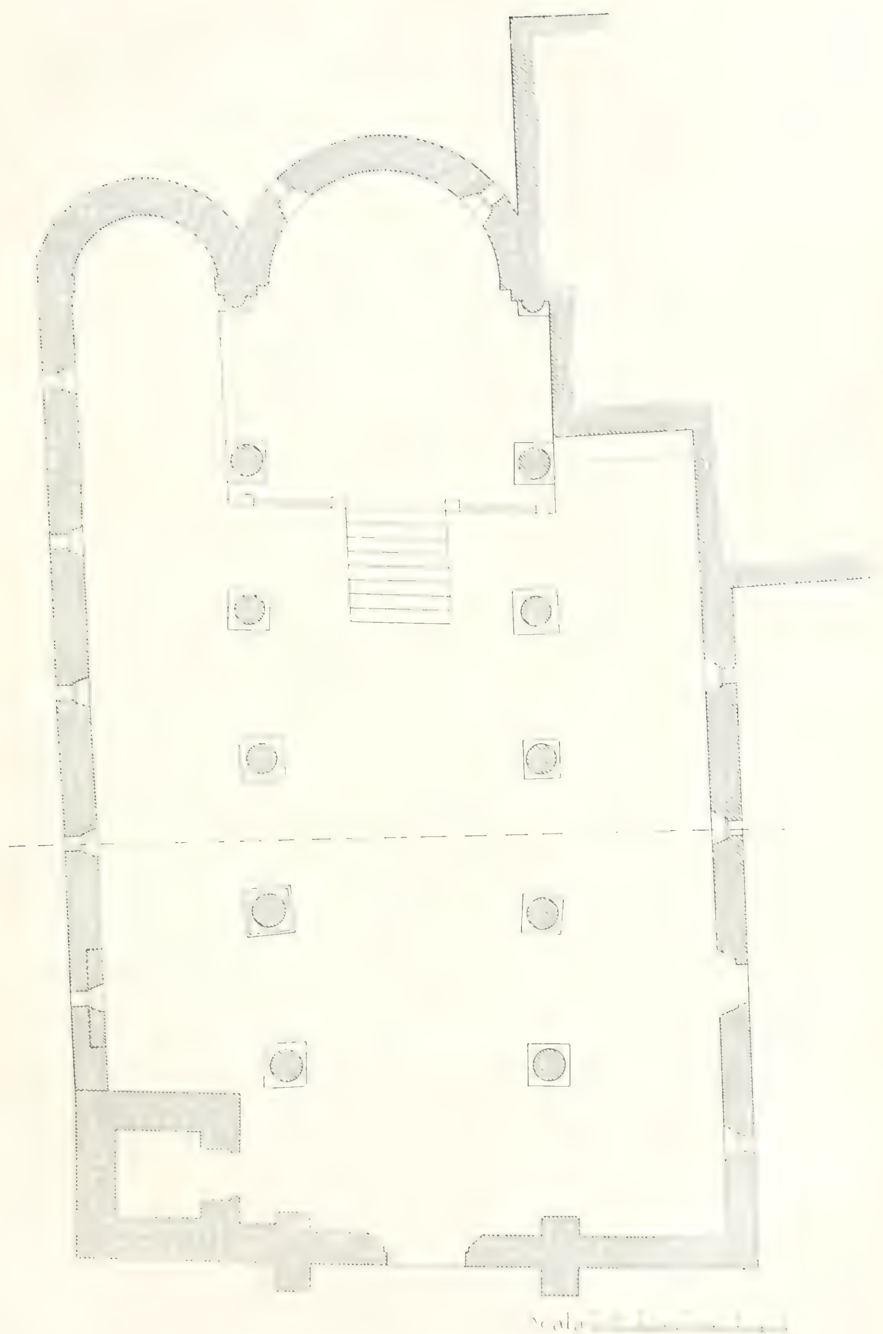
Le condizioni nelle quali si trovava la chiesa di Polenta poco prima che si iniziassero i lavori di restauro, un ventennio fa, erano certamente tali da destare le più vive preoccupazioni. « *Sia per deficienza di fondazione o per la pessima murazione, tanto delle fondamenta che del muro stesso* », il fianco meridionale della navatella trovavasi molto lesionato; i due muri divisori interni presentavano dei minacciosi strapiombi, provocanti uno spostamento delle prime colonne di sinistra; ed inclinazioni e crepacci si verificavano pure nel fianco settentrionale (1).

Allarmato da tali constatazioni, il parroco don Luigi Zattini — immesso in quel beneficio nel 1880 — da vario tempo aveva intavolate trattative col Fondo Culto per un radicale provvedimento, quando — dietro consiglio del dott. Raffaele Zampa, che, trovandosi a villeggiare nei dintorni, si era preso a cuore le sorti della chiesa — fu nell'autunno 1887 invitato sul luogo il benemerito ispettore degli scavi di Forlì, avv. Antonio Santarelli. Questi, avvertita l'importanza del monumento, ne inviava il 17 novembre particolareggiato rapporto al Ministero dell'istruzione; e alla sua voce si univa poco dopo quella della Commissione conservatrice dei monumenti della provincia (2).

In seguito a ciò il 23 gennaio 1888 la Prefettura di Forlì incaricava il locale ufficio del Genio civile di approntare un progetto di restauro; e, dopo qualche ritardo — dovuto alla mancata approvazione ministeriale del primo disegno ed alle pratiche per la raccolta dei fondi —, i lavori poterono finalmente essere iniziati nel 1890. Nel frattempo, gli scavi praticati nell'inverno 1888-1889 dall'arciprete Zattini — che ai restauri della sua chiesa attese sempre col più sollecito ardore — avevano messo allo scoperto le fondamenta dell'abside principale.

La prima campagna di lavori fu iniziata il 19 maggio 1890 e si sospese il 27 novembre di quell'anno (3). Erano progettati la completa riedificazione dei fianchi di mezz[illegible] settentrione, per quanto essi appartenevano

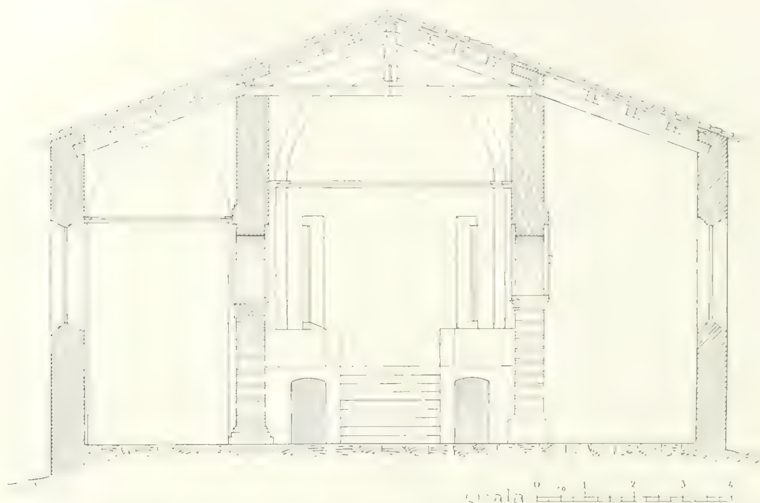
(1) Relazione [illegible] Ministero; e disegni qui pubblicati.
(2) ZATTINI, *Resoconto*, ecc., [illegible] *La chiesa*, ecc., pag. [illegible].
(3) ZATTINI, *Resoconto*, ecc., I, [illegible]



Pianta della chiesa di Polenta nello stato attuale.

alla chiesa [illegible] della sopraelevazione dei muri divisori; la ricomposizione del tetto; la ricostruzione dell'abside; la riapertura dell'arcata in corrispondenza al campanile e la demolizione dei muretti costituenti il recinto del battistero; la rimozione dei due altari laterali; e l'abbassamento del piano della chiesa (1).

Ma, principiatisi i lavori, fu per prima cosa creduto necessario abbattere anche un angolo della casa parrocchiale, connesso col fianco meridionale della chiesa; quindi si pensò bene di demolire anche il magazzino di settentrione, per estendere alla primitiva lunghezza quella navatella, aggiungendovi una piccola abside;



Sezione traversale della chiesa di Polenta nello stato attuale.

più tardi si riscontrò che anche la facciata non reggeva più in piedi e se ne decapitò la parte superiore, con l'intenzione di ricostruire pur essa per intero. « *Oltre a ciò la demolizione dell'intonaco ha messo allo scoperto che gran parte della costruzione antica sovrastante alle arcate delle due navate era stata saltuariamente guastata e sostituita con muratura ordinaria, e conveniva perciò rifarla insieme a parte di alcune arcate con gli stessi materiali antichi* » (2). Il 20 settembre di quell'anno giungeva poi a Polenta, per incarico ministeriale, l'ispettore Giacomo Boni, e il giorno stesso egli scopriva gli avanzi della cripta (3).

Alla sospensione dei lavori, nel mese di novembre, eransi adunque compiuti dalle fondamenta i nuovi muri perimetrali, colle loro ampie finestre; ricostruite le muraglie della navata di mezzo, dagli archi in su, e rifatte alcune delle arcate divisorie (4); tirate fino alla cimasa l'abside principale e l'absi-

(1) Relazione 10 febbraio 1889 del Genio civile al Ministero.

(2) Relazione 9 luglio 1890 del Genio civile alla Prefettura.

(3) Sua lettera in data 20 settembre 1890 al capo sezione Giuseppe Pezzi, nell'Archivio della Direzione delle Belle arti.

(4) Nei citati appunti del Genio civile trovasi preventivata la « [illegible] *due archi delle navate laterali corrispondenti al presbiterio* ».

diola nord; e rinnovato il tetto: mancava cioè la parte superiore delle [illegible] e della facciata, coi rispettivi attacchi delle arcate e copertura di tetto (1), o, per meglio dire, la facciata settecentesca, demolita fino all'archivolto della porta, attendeva di essere riedificata dalle fondamenta (2).



Facciata attuale della chiesa di Polenta.

Il disegno approntato intanto dal Genio civile per il rifacimento della facciata non incontrava l'approvazione del Ministero, il quale sostituiva ad

(1) ZAFFINI, *Resoconto*, ecc., I, pag. 14.

(2) Non solo erasi progettato di spostare in fuori di una sessantina [illegible] facciata, ma da tempo — a quanto pare — eransi cominciate le sue fo[illegible] a quella preesistente. Lettera del Genio civile al Ministero del 14 settem[illegible] [illegible]FINI, *I restauri*, ecc. Giova credere però che l'idea venisse poi [illegible]

esso [illegible] e non senza [illegible] nuova esitanza [illegible] il progetto ideato dall'Ufficio regionale per i monumenti dell'Emilia, retto a quel tempo dall'ing. Raffaele Faccioli. I lavori potevano così riprendere il 29 maggio 1912 e durare fino al 29 dicembre di quell'anno: anzi la vigilia del Natale, la chiesa fu solennemente benedetta dall'arciprete Zattini (1).

Questa nuova campagna comprese così i lavori di finimento delle due absidi; la demolizione della parte superstite della facciata settecentesca e la ricostru-



Interno della chiesa di Polenta nello stato attuale.

zione di quella nuova, coi relativi attacchi ai muri divisori; il rifacimento della cripta (2) e della scala del presbiterio (3); il completamento dei tetti; l'into-

[illegible] ecc., pag. 10.

(2) A proposito dei lavori di finimento alla cripta, troviamo fra l'altro preventivato nei soliti [illegible] la « *costruzione di una o due* [illegible] *colonnette in mattoni sagomati a mano* », [illegible] di m. 0,25, e la erezione « *di un piccolo tratto di muro a destra* [illegible] » [illegible] 0,70 × 0,25.

(3) Il Cilleni Nepis, dopo aver ricordato il ritrovamento del muro occidentale della cripta, posto fra le quarte e le quinte colonne, osserva che esso mostra « *il paramento di pietra concia da ambo le faccie* », e soggiunge: « *Perchè questo muro ha ad ovest il paramento a pietra concia, quando esso doveva rimanere sotto gli scalini? Osserviamo che ciò non poteva essere stato fatto per mero lusso, giacchè questo era bandito, dal momento che il muro tutto in giro alla cripta era costruito con questa cura solo dove lo si poteva vedere, mentre dietro le semicolonnette ad esempio la mano d'opera è molto più trascurata. Questo stato di cose ci fa pervenire alla congettura che i gradini di accesso, il quale pure era indispensabile, non occupassero in lunghezza tutta la fronte del presbiterio, ma che, posti nel mezzo, avessero una lunghezza più limitata... La nostra congettura s'appoggia ancora all'altro fatto che detto muro rinvenuto or ora non ha fondamento verso l'asse della chiesa* » (CILLENI NEPIS, [illegible] pag. 14). Ma se, dietro alle

nacatura delle pareti (1); la pavimentazione generale; e la esecuzione di tre nuovi altari (2). Al tempo stesso si provvide al « *restauro e stuccatura alle colonne e pulitura degli archi* » (3); alla riforma delle nuove finestre nei fianchi, che, avendo suscitato delle critiche per l'eccessiva ampiezza (4), vennero ridotte della stessa misura di quelle — parimenti nuove — dell'abside; e finalmente alla demolizione di tutta la parte superiore del campanile, del quale fu lasciato un semplice troncone (5).

L'abbattimento della sommità della torre, considerata non solo come più recente, ma anche come meno sicura, doveva naturalmente preludere a quella sua ricostruzione che era diventata allora generale desiderio. Ma la mancanza dei fondi protraeva l'attuazione del progetto di anno in anno, allorquando, per iniziativa dei conti Pasolini-Zanelli, il 6 giugno 1897 si recava a Polenta Giosuè Carducci (6).

L'ode famosa — comparsa in quello stesso anno —, nella quale, come tutti sanno, si auspicava al « *campanil risorto* », valse a rimuovere ogni ostacolo. E il 1° agosto 1898 si iniziava così la terza campagna di lavori, intesa sopra tutto alla completa riedificazione del campanile, alla sistemazione del battistero ed allo scavo di una chiavica che, collo smaltire le acque sotterranee, assicurasse la stabilità del monumento intero (7).

semplici semicolonnette il Cilleni Nepis ha riscontrata differenza di muratura, e al posto ove doveva essere la presunta scala — per stretta che fosse — non l'ha verificata affatto, ciò significherebbe — a seguire il ragionamento dell'autore — che scala colà non c'era mai stata, nè larga nè stretta! E la constatazione è più grave di quanto possa sembrare. Continua il Cilleni Nepis i suoi ragionamenti col fissare l'ampiezza della scala sulla base del pluteo rinvenuto nella mensa dell'altar maggiore e che egli crede costituisse una parte del parapetto del presbiterio (pag. 15). Ma qui men che meno ci sentiamo di seguirlo. Per noi quell'antichissimo marmo bizantino, che misura m. 0,94 × 1,24 e si decora da un lato del monogramma Ambrosiano e di due croci unite da tenie e dall'altro di una sola croce, servì certamente insieme ad altri consimili da pluteo nella località dove trovavasi in origine. Ma a Polenta io ritengo arrivasse, come materiale erratico, da solo, e fosse fin dal principio usufruito per mensa dell'altare primitivo. Non condivido quindi affatto le idee di chi su esso — come appositamente creato per Polenta — volle fondarsi per determinare l'epoca della pieve (Zama, *Il castello*, ecc., pag. 597, segg.).

(1) Intonacati sono i muri laterali completamente; quelli divisori solo nella parte superiore; l'absidiola per intero; l'abside maggiore per di fuori. In paramento a vista sono quindi invece i muri divisori inferiormente, la facciata esterna, il campanile, l'interno dell'abside maggiore e la cripta.

(2) Mentre il Cilleni Nepis sostiene che nella cripta « *non si ha traccia alcuna di altare* » (Cilleni Nepis, *Il tempio*, ecc., pag. 18), Giacomo Boni ricorda di avere additato all'ingegnere del Genio civile « *la mensa dell'antico altar maggiore e di quello della cripta e una delle transenne del coro in marmo greco scolpito a croce* », ossia il pluteo testè ricordato (Lettera già citata).

(3) Con che criteri fossero condotti tali restauri alle colonne originarie è dimostrato da uno dei soliti appunti del Genio civile: « *Restauro a n. 10 colonne, rinnovando i mattoni e rimettendo qualche pezzo di pietra, giornate di muratore 50, di scalpellino 10, di manovale 20... Per riduzione dei blocchi di base portanti le colonne, giornate di scalpellino 16, di muratore 5. Ripresa saltuaria di mattoni negli archi delle navate, giornate di lavoro 10, di manovale 4... Adattamento della piccola colonna sul presbitero a destra, giornate di scalpellino 5.* »

(4) Così in un articolo apparso in uno dei giornali della regione, che non mi è riuscito di rintracciare.

(5) Zattini, *Resoconto*, ecc. I, pag. 21, segg.

(6) Trovanelli, *La visita*, ecc.; Amaducci, *La chiesa*, ecc., pag. 12.

(7) Zattini, *Resoconto*, ecc. II, s. p.

La prima pietra del campanile fu solennemente posta il 7 settembre 1898: e nelle sue fondamenta si murò un esemplare dell'ode Carducciana (1). La fabbrica, sotto la guida del [illegible], progredì tanto sollecitamente, che nel giugno seguente, non solo era ultimata la fognatura esterna al nord e regolarizzata l'area del battistero — alla cui vasca antica, a cubo scantonato, venne sottoposto [illegible] ed un basamento di imitazione — ma il campanile altresì [illegible] di muratura, tanto che gli mancavano soltanto i pianerottoli



Cripta della chiesa di Polenta.

interni ed il castello delle campane (2). Il 14 aprile 1900, le campane della torre potevano finalmente suonare l'*Ave Maria* (3).

Se con ciò i lavori di restauro si potevano considerare condotti a buon termine, essi non erano però completamente finiti. Non solo infatti mancava ancora il progettato prolungamento della navatina settentrione e l'erezione della rispettiva absidiola; non solo mancava la definitiva regolarizzazione degli accessi alla cripta ed al presbiterio; ma il monumento continuava a palesare sintomi di imperfezione statica, i quali consigliavano nuovi provvedimenti e ripari.

Per questo — dopo lunghe pratiche — il 6 novembre 1905 la Soprintendenza di Bologna dava mano ad una quarta ripresa di lavori, destinata alla costruzione di collettori per le acque sotterranee ed alla erezione della absidiola meridionale. La mancanza di fondi costrinse a sospendere le opere il 20 gennaio 1906, quando, se erasi terminata la costruzione dei cunicoli, dell'abside era stata costruita soltanto la parte inferiore.

(1) Amaducci, *La chiesa*, ecc., p. [illegible]
(2) Rapporto Faccioli al Ministero in [illegible] 1899.
(3) Da gentile comunicazione dell'attuale arciprete, don Augusto Bassi.

I lavori non furono da allora in poi più ripresi. Bensì venne eseguita qualche opera di manutenzione e di riparazione; e sopra tutto nel maggio e giugno [illegible] fu restaurato il cunicolo settentrionale (1).

Dal principio dei lavori (nel 1890) fino allora, le ingenti spese di restauro e di ripristino erano state sostenute, oltre che dal parroco e dagli enti ecclesiatici di Polenta, dal Comune e dal vescovo di Bertinoro, dalla Provincia di Forlì, dai Ministeri dell'istruzione e dei culti, e da molti oblatori fra i quali vanno ricordati almeno la regina Margherita, il Carducci (2), e la famiglia dei conti Pasolini-Zanelli.

Vari erano senza dubbio i criteri fra i quali il restauratore della chiesa di Polenta, sull'inizio dei lavori nel 1890, avrebbe potuto scegliere la norma cui uniformare le vaste opere di ricostruzione rese necessarie dalle labili condizioni dell'edificio. Taluno infatti avrebbe potuto limitare il proprio compito a mantenere la chiesa nella identica condizione in cui era già stata ridotta dai rifacimenti del 1705; altri, trovando questi ultimi troppo disarmonici a contatto cogli avanzi antichi, avrebbe potuto imprimere alle parti da ricostruirsi un carattere semplicissimo e neutro, seguendo le linee generali della basilica originaria, ma regolandosi nelle questioni di dettaglio, in modo da non accentuare troppo il carattere moderno fino alla stonatura, ma neppure da sopprimerlo affatto fino a cadere nella falsificazione; altri da ultimo avrebbe potuto cedere alla tentazione di un completo rispristino ideale sullo stile della basilica primitiva. Ognuno dei tre progetti, se poteva presentare dei difetti o per lo meno offrire delle difficoltà di attuazione, conteneva però immancabilmente dei pregi: e chi, avendo scelto qualunque dei tre, vi si fosse poi fedelmente attenuto, avrebbe compiuto opera per lo meno organica e razionale.

Così invece non avvenne. Il genere stesso dei lavori, palesatisi sul principio più limitati e diversi da quanto posteriormente apparvero; la scoperta di nuovi elementi di capitale importanza, che all'inizio dei restauri si ignoravano; la mancanza di una direttiva unica nel tentennamento fra il Genio civile di Forlì e l'Ufficio regionale di Bologna, mentre la Direzione delle Belle Arti, che avrebbe dovuto pronunciare l'appello definitivo, non era sufficientemente edotta delle successive condizioni del monumento: tutto ciò portò che dei tre criteri che si potevano scegliere, non ne fu adottato neppur uno, o per meglio dire saltuariamente venne accolto ora l'uno ora l'altro dei tre.

In tal modo il rifacimento del tetto a due soli pioventi — anzichè a quattro acque, di tipo basilicale — e la nuda ricostruzione dei muri laterali di settentrione e di mezzogiorno parve rispondere al criterio di ristabilire lo *statu quo* del 1705; ma la aggiunta delle absidi ed absidiole accennava già ad una velleità di ripristino delle linee antiche, mentre le finestre laterali volevano essere una specie di compromesso fra il tipo originario e quello voluto dalle esigenze moderne; ma da ultimo le riedificazioni della facciata all'esterno, del campanile, della parte superiore dei muri divisori, della cripta, del paramento interno dell'abside

(1) Pratiche varie nell'incartamento di quegli anni.

(2) Questi aveva destinato a vantaggio di Polenta il ricavato della vendita [illegible] così nella edizione dello Zanichelli di Bologna come in quella del Barbèra [illegible]. Altrettanto fecero il prof. Antonio Giovannini per il commento da lui pubblicato, ed il maestro Andrea Ferretti per la musicazione dell'*Ave Maria*.

grande — il tutto condotto a corsi alternati di cotto e di vivo — divenne una vera e propria opera di imitazione dell'antico su basi affatto imaginarie.

Che, condotti con tale assenza di unità ideale, i restauri di Polenta dovessero riuscire inevitabilmente irrazionali e caotici, è cosa ovvia di per sè. Il guaio non sarebbe tuttavia apparso troppo palesamente, qualora una giusta norma estetica e storica avesse almeno volta per volta guidato i singoli e pur disformi lavori. Invece la bruttura di quelle finestre laterali che i ricostruttori medesimi si affrettarono a modificare poi, e l'infelice proporzione e norma di tante altre linee e dettagli, stanno a provare come il buon gusto non fosse chiamato davvero a presiedere ai restauri; e le varie questioni storico stilistiche inerenti all'aggiunta delle absidiole, alla presenza delle lesene ed alla forma dell'occhio e della cornice nella facciata, alla sistemazione delle scale del presbiterio, alla tecnica di ricostruzione dei muri — tenuti con mal intesa monotonia tanto squadrati e lisci — e finalmente alla riedificazione del campanile — riuscito troppo disdicevole all'austera e grave severità dell'epoca — tutte quelle questioni vennero risolte dal punto di vista dell'arte con criteri discutibilissimi, quando addirittura non infelice ed errati.

Nè sono questi i soli appunti che a quei restauri si possono muovere. Chè inesplicabile in modo particolare apparisce come mai, non solo siansi rifatte di sana pianta alcune parti di muratura antica, che diversamente potevano certo salvarsi; non solo siansi largamente rimaneggiate le altre con copiose e non giustificate riprese di muro; ma dovunque siansi scalpellati e regolarizzati i rozzi marmi e mattoni originali, allo scopo di conformarli coi moderni e di eliminare in tale strano modo qualsiasi divario fra la costruzione antica e la recente (1).

Sopratutto poi riveste speciale carattere di gravità la sconsiderata grettezza con cui si credette poter rimediare alle deficenze finanziarie dell'intrapresa a scapito della bontà dei lavori. Nè alludo con questo alla sperequazione per cui nei corsi alternati di vivo e di cotto venne data — per semplici ragioni di economia e contrariamente a quanto avevano fatto gli antichi — la costante prevalenza a quest'ultimo, falsando così tutto l'effetto stilistico e cromatico dello edificio. Bensì mi riferisco all'impiego di blocchi di gessite cedevolissimi alle intemperie, all'impasto delle malte mediante sabbia ed acqua inservibili, e in particolar modo alla cavazione delle fondamenta affatto inadeguata. Senza dubbio è a tali cause che in gran parte si deve se, a soli vent'anni di distanza, le condizioni statiche della chiesa di Polenta si possono oggi considerare disperate.

Di tutto ciò non intendo far colpa a nessuno. Mi affretto anzi a soggiungere che le cause di tante iatture furono spesso fatalmente insite nelle circostanze in cui i lavori si trovarono a svolgersi, e che da parte di quanti ai restauri cooperarono fu costantemente spiegato uno zelo ed un ardore che a buon diritto si possono chiamare entusiastici. Non è qui il caso di recriminazioni; e sopra tutto non potrebbe spettare in alcuna guisa a me di provocarle. Bensì è il momento delle constatazioni: e queste — se i rimedi hanno a riuscire veramente efficaci — devono pur essere sincere e coraggiose.

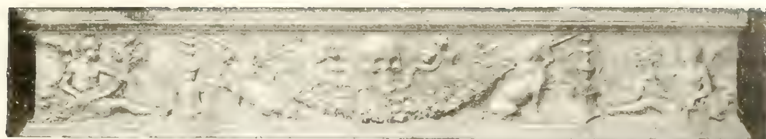
(1) Vedasi nota 3 [illegible]

(Continua).

GIUSEPPE GEROLA.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1911 – Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61



S. GIOVANNI VECCHIO DI STILO.



OME gli avanzi immiseriti e decimati della popolazione di Locri verso il VII secolo furono costretti ad abbandonare la malsicura spiaggia, ove per quasi un millennio e mezzo la loro città era vissuta, prosperata e poscia decaduta, ed a fondare la nuova Locri sul monte di Gerace, così per un analogo fenomeno, in parte almeno provocato dalle stesse cause, le ultime tracce della popolazione di Caulonia, diventata in tempi romani semplice villaggio, senza autonomia municipale, anzi con mutato nome, risalendo l'ampia ed invitante vallata dello Stilaro, si rifugiò ai piedi della gran rupe del Consolino, che la sbarra e la domina. Dovettero essere poche e povere genti quelle che trassero lassù dalle malsicure campagne della costa verso il VII-VIII secolo, ricostituendo il piccolo comune della Stilida marittima, semplice stazione postale a cui nell'ultima decadenza romana si era ridotta l'antica Caulonia. Dovettero essere sopra tutto agricoltori e mestieranti, a cui ben presto si aggiunsero, attratti dalla singolare postura, una quantità di monaci greci, profughi d'Oriente e di Sicilia, che il monte di Stilo e quei più prossimi trasformarono in breve volger di tempo in uno dei più frequentati centri di monachismo di tutta la Calabria.

La storia di Stilo prima del millecento è un mistero; ne vediamo però riflessa l'imagine, anzi l'ombra incerta, nelle carte dei due secoli seguenti, alquanto numerose. Monasteri basiliani, come quelli di Arsafia, di S. Leonzio, dei Ss. Apostoli, di S. Giovanni, di S. Nicolò del Salto o del Bosco stavano entro e dintorno alla piccola città, aggrappati alle pendici orientali del Consolino, che munito di poche opere costituiva un inespugnabile propugnacolo. Numerose laure eremitiche s'installarono nelle grotte naturali aperte nelle pendici del monte e dei circostanti.

Si parla anche di una sede vescovile (1), controversa però e discussa, se non fu anzi una sede meramente temporanea e titolare del limitrofo vescovo

(1) TRINCHERA, *Syllabus graecarum membranarum*, pag. 69; m[illegible] un Teodoro Mesimerius « episcopus Scyllacii et Styli et de Tabern[illegible] *de Calabre* in *Mélanges Fabre*, 1902). CASTELLUCCI, *Note sulla stor*[illegible] *Il seminario regionale calabrese Pio X*, pag. 58).

[illegible]

di Squillace. Il comando militare della fortezza e della regione era affidato allo stratego, di cui conosciamo due nomi, Giovanni Mena del 1133, e Nicolao del 1165. La popolazione poi, a desumerlo dai nomi personali delle carte normanne, era una strana miscela di latini, di greci, e di stranieri (goti?), tra i quali figura persino un *νασίλειος σικελός*, certo un siciliano. Il paese è costantemente denominato *κάστρον Στύλου*, piccola fortezza creata dalla natura e completata dall'uomo, a guardia delle fertili vallate dell'Assi e dello Stilaro, e chiave della regione interna, ricca di vergini selve e di grassi pascoli.

Gli è così che verso il mille Stilo era diventata la rocca dei Basiliani e del Bizantinismo in queste parti della Calabria inferiore, come Rossano lo era in quelle più settentrionali. La sua Cattolica, unico intatto e prezioso gioiello dell'architettura bizantina in Calabria, è la più pura espressione della vita religiosa ed artistica della rupestre cittadina, tutta impregnata di tradizioni, di gusti e di sentimenti orientali. E la ripercussione di questo complesso stato di cose si ebbe necessariamente anche nel campo politico, quando nei primi momenti della conquista normanna la piccola Stilo greca osò sollevarsi e per ben sei anni tener testa ai nuovi potentissimi signori, che solo nel 1071 ne ebbero definitivamente ragione (1). Noi non conosciamo le cause di questa fiera sollevazione, ma possiamo intuirle e divinarle siccome cause politiche e religiose insieme.

Ad ogni modo essa fu un monito ed un avvertimento ai nuovi signori, che dopo di allora non più colla sola violenza militare ma colle blandizie e carezzando il sentimento religioso della popolazione e del clero greco tentarono di avvincerli e vi riuscirono. Questa avveduta politica dei Normanni, applicata su larga scala in tutta la Calabria, ebbe la sua portata speciale anche nel campo speciale dell'arte, come vedremo dallo studio del ragguardevole monumento, che è materia al presente articolo, il quale dovrebbe essere la prima parte di una completa monografia storico-artistica su Stilo.

Il paesaggio di Stilo, la sua ubicazione, la struttura delle sue montagne, in parte calve e refrattarie a qualunque vegetazione arborea, in parte ammantate, e sopra tutto nei secoli trascorsi, di macchie fittissime, insomma l'ambiente naturale, ebbe una preponderante influenza nello sviluppo di questo piccolo ma fiorentissimo focolare del basilianismo e del bizantinismo. I bassi e tondeggianti colli che dolcemente salgono dalla aperta marina ai lati dell'ampia fiumara dello Stilaro, bruscamente s'arrestano davanti ad un'irta cortina di durissimi calcari, che colle creste del Consolino e del Facciale, alte intorno ai 700 metri, sembrano proteggere la zona costiera dalle gelide tramontane hiemali, e quella interna selvosa dagli ardori dello scirocco. La gola di Pazzano a Sud, quella di Bivongi a Nord del Consolino sono due veri defilè alpini, che accentuano il carattere di questa fortezza naturale, nella quale si raccolsero come in sicuro asilo contro le continue minacce arabe gli scarsi avanzi della popolazione costiera (2).

Chi dall'alto del Consolino contempli in un sereno tramonto il meraviglioso panorama che gli si apre davanti, sentirà una profonda emozione invadergli

(1) Heinemann, *Geschichte der [illegible] Sicilien*, I, pag. 213.

(2) Nell'88[illegible] la flotta araba è distrutta [illegible] presso il Capo di *Στήλαι* (Gay, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin*, pag. 113). [illegible] è stato ritenuto per Stilo. Ma io credo che tanto questa battaglia, come l'altra sanguinosissima del 982, si sieno svolte presso Capo Colonna, che dalle reliquie del suo tempio greco dovette pure prender nome di *Στήλαι* o Stilo.

l'animo, e ben comprenderà come i Greci cotanto abbiano agognato al possesso del magnifico paese, e come l'aspro monte di Stilo coi suoi solitari recessi colle sue grotte invisibili, abbia potuto diventare un centro di vita eremitica, come pochi ebbe la Calabria. Verso il mare colli degradanti e franosi per le erosioni del fiume, ai quali forma sfondo la linea cerulea del Ionio, colle ampie aperture formate dalle fiumare biancheggianti; a ponente la linea calma e severa dell'Apennino centrale non rotta da creste, balze e picchi, ma orizzontale e tutta nera di fitte boscaglie, al cui centro biancheggia la Ferdinandea.



Fig. 1.

A settentrione di Stilo una catena di modica elevazione separa le due contigue e parallele vallate dello Stilaro e dell'Assi. A cavallo del valico che collega i due bacini e che dovette essere attraversato da una mulattiera assai malagevole ma altrettanto frequentata nei tempi di mezzo, sorgono le ruine di S. Giovanni vecchio, quasi all'altezza di Stilo, emergenti in mezzo a macchie di neri elci e di verdi quercie (1), e così segregate dal mondo per la profonda vallata che ben pochi degli Stiletani le conoscono, e nessuno studioso dell'arte le aveva visitate.

In questa chiusa e quasi mistica solitudine assai prima del sec. X sorse un umile monastero basiliano, il quale verso il mille cento fu nobilitato ed assurse a grande fama per la presenza di S. Giovanni Theresti, e poco appresso per la sontuosa riedificazione fattane da uno dei due Ruggeri. Anzi a tanto assurse la sua fama, da esser proclamato « caput monasterium ordinis S. Basilii in Calabria ». Ma prima della storia e più che della storia è mio proposito oc-

(1) Pur troppo questo magnifico paesaggio selvaggio ed alpestre si va da due anni alterando; alla macchia si sostituisce il vigneto e l'antica foresta calabrese cade sotto l'ascia dei villici arricchiti in America.

cuparmi del monumento, che io scopersi quasi a caso, e che più volte visitai superando l'aspro calvario che monta dalla Fiumara di Stilo (1). Il monumento apparteneva fino a meno di mezzo secolo addietro al Demanio dello Stato, dal quale, in momenti nefasti per l'arte, fu venduto per pochi soldi con boschi e terre vastissime ad alcuni abitanti di Bivongi.

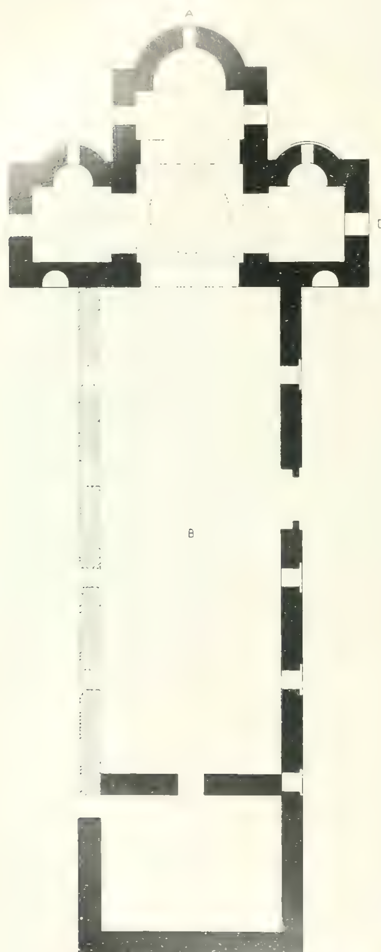


FIG. 2.

Il monumento. — In un angusto piano che forma la bocchetta a cavallo dei due bacini, nascosta a mezzodì da un mammelone, protetta a settentrione da un altro, ma con le visuali aperte a levante e ponente, sorge la basilica normanna, fondata non su roccie, ma su solidi antichissimi conglomerati alluvionali, ed in parte circondata da miserabili costruzioni monastiche del secolo XVI. Il luogo non era certo propizio per un grande monastero, ma tale divenne la umile *μονή* primitiva, dopo che fu santificata dal soggiorno e dalle gesta del suo abate Giovanni il mietitore.

Di questa povera sede basiliana anteriore al mille, non è meraviglia nulla più sussista, come nulla sussiste delle numerose altre analoghe sparse ovunque in Calabria; dovevano essere modesti abituri aggruppati intorno ad una chiesuccia a cupola, di cui ebbero ben presto ragione i frequenti terremoti e da ultimo il desiderio dei nuovi conquistatori di imporre una nota di grandiosità alla miseria dei precedenti edifici.

La basilichetta, che dopo tre secoli di completo abbandono regge ancora salda nelle parti centrali agli affronti della natura e dell'uomo, è una di quelle costruzioni ecclesiastiche bizantino-normanne, della peculiare forma a T, di cui è cosparso l'estremo

(1) A Stilo oggi si arriva [illegible], ora dalla omonima stazione ferroviaria mediante l'automobile. Invece, la [illegible] non è la cosa più agevole; è anzi una faticosa conquista touristica, che darà però all'artista grandi soddisfazioni. Da Stilo si impiegano due buone ore di cammino. Per la gente meno allenata consiglio l'itinerario per Pazzano, Bivongi, Fiumara, S. Apostoli, S. Giovanni. Nel ritorno chi abbia famigliari le fatiche della montagna potrà precipitarsi per il burrone di Celia, orrido ed angusto, con balze e cascatelle, raggiungendo il gretto della Fiumara, attraversandolo e salendo poscia per viottoli da capre le



TAV. I.

mezzogiorno d'Italia e la Sicilia. La lunghezza totale ne è di m. 20,10, la larghezza massima delle braccia di croce di m. 11,20. Della lunga e stretta nave con 5 + 5 fenestre ad arco tondo, preceduta da un atrio chiuso, di cui avremo a discorrere più avanti, è rimasta in buono stato la muraglia meridionale con la sua porta a tutto sesto e controarco di solidi mattonacci, mentre

Fig. 3.

la opposta è quasi per intero crollata. Il tetto ad orditura lignea a vista poggiava con le due falde alla cresta dei muri lunghi e colle testate alla facciata e sul fronte del presbiterio, dove sopra l'arco di trionfo v'è nitida l'impronta dell'attacco di esso.

Alla estrema semplicità costruttiva ed ornamentale della nave, contrasta la complicata struttura della cupola, innestata al punto d'incrocio dell'abside col transetto; qui l'architetto ha spiegato le sue migliori qualità inventive, ed i costruttori tutte le risorse di materiale che loro offriva il singolare e difficile ambiente.

opposte pendici di Stilo. Comprenderà così per dura me [illegible] [illegible] segregarsi dal mondo; e quale fosse il carattere [illegible] calabresi, annidate sulle vette di colli imprendibili, [illegible]

Il transetto forma due cappelluccie laterali alla cupola, coperte di volta a crociera, e munite di una minuscola absidetta emergente dal muro di levante; esse comunicano col presbiterio per un grande arcone a tutto sesto, dal quale prendono anche luce, perchè era troppo tenue quella proveniente dalle due finestrine a guancie parallele, assai presto ridotte, per ragioni di sicurezza, nell'altezza originaria.

Come in tutte le chiese di questo tipo, la parte più degna di ammirazione è la cupola, impostata su quattro poderosi pilastri, sorreggenti altrettanti archi, di cui, come ho detto, due a tutto sesto, e gli altri due acuti. Questa cupola vista dall'esterno consta di un tamburo quadrato con archetti ciechi in laterizio sorreggentene uno circolare, cinto da sedici colonnine in cotto, sul quale si adagia la bassa calotta terminale. Alquanto diverso è invece l'aspetto interno; i muri perimetrali inferiori scaricano il peso della massa sovrastante sugli archi ogivali ed a tutto sesto, di eccellenti mattoni, e sui pilieri angolari. Il tamburo inferiore, quadro con doppio ordine di denti di sega assai pronunciati, trapassa in uno ottagono sovrastante, con quattro fenestre a tutto tondo nella direzione dei punti cardinali, alternate con altrettante nicchie o cuffie, quasi campate in aria. Di qui in su si lancia il terzo corpo cilindrico colla cupola depressa ancora intatta.

Questa bella e ben calcolata costruzione, che congiunge la sveltezza alla solidità, e nella quale è volutamente studiato il passaggio graduale dalla struttura quadrata alla cilindrica (1), ha subìto otto secoli di prove sismiche senza alterarsi, senza pencolare e dando prova della maggiore resistenza.

La fig. 7, desunta da una difficile fotografia non bene riuscita, comprende in un unica veduta da sotto in su l'interno della cupola coi suoi passaggi, ed il modo di sostegno delle singole parti. Non dissimile è l'organismo della cupola di S. Maria di Tridetti, ma qui abbiamo in più la cornice a denti di sega aggettanti, con ufficio non ornamentale ma veramente tectonico. Malgrado le lievi differenze interne, e quelle molto più sensibili esterne, le due cupole devono essere sorte a breve distanza di tempo e ad opera delle stesse maestranze.

L'atrio (diciamolo così, sebbene il nome non sia esatto) corrispondente alla facciata principale della chiesa è, a quanto pare, una riduzione od adattamento seriore; chè in realtà la facciata, siccome quella che dava sopra una balza, senza piazzale antistante, non serviva all'ingresso del tempio, a cui si accedeva per le porte laterali della grande nave. Questa facciata cuspidata invisibile, tranne per chi si aggrappi sul dorso dell'opposto monte, era priva di qualsiasi decorazione, ed anche di portale; appena, e forse, ebbe una finestra centrale a tutto sesto, che malamente si intravvede nei rimaneggiamenti subiti dalla muratura attraverso un mezzo millennio.

Tecnica muraria e decorazione geometrica dei muri esterni. — I costruttori di S. Giovanni vecchio, di S. Maria di Tridetti, della Roccelletta di Squillace, di alcune chiese di S. Severina, in complesso i maestri muratori del primo periodo normanno in Calabria, avevano perduto da tempo il filo della tradizione classica in fatto di scelta ed impiego del materiale da costruzione. All'antico

(1) Si è sovente ed a lungo discusso sull'origine dei pennacchi e delle cuffie che determinano questo passaggio (cfr. la letteratura da me raccolta in *Bollettino d'Arte*, 1914, pag. 48, nota 3), senza por mente che il primo tentativo di ciò, si ha già in tumuli paleo-etruschi del sec. VIII, nei quali, il passaggio della camera quadrata alla volta circolare avviene appunto per mezzo di pennacchi angolari.

sistema greco delle assise a grandi conci lapidei bene squadrati e connessi è subentrata, forse sotto l'influenza romana e poi bizantina, quella dell' « opus incertum » e misto in piccola pietra ed in laterizio. I costruttori di S. Maria diedero la prevalenza al materiale laterizio con sobrio impiego di conci lapidei nei cantonali; quì il mattone si alterna vagamente col ciottolo fluviale a fronte abbattuta, mentre i conci riquadrati sono rarissime eccezioni. E si trasse par-

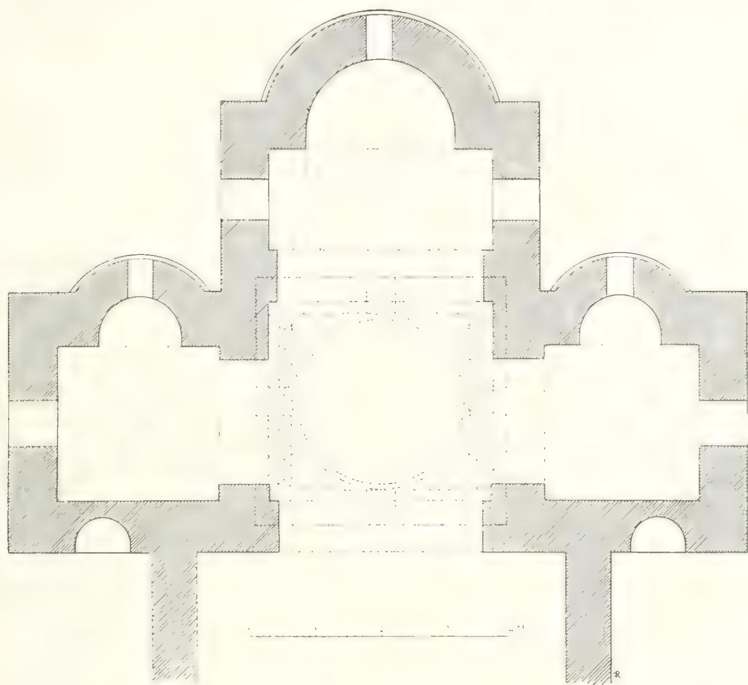


Fig. 4.

tito del materiale alluvionale che si aveva sottomano, disponendolo in letti o filari, alternati con solari di tegole. Ma è sopratutto la robusta tegola rettangolare, di durezza quasi metallica, che rappresenta una parte di primo ordine nella costruzione e nella ornamentazione di questa chiesa. Di tegole sono fatti i doppi archi delle porte, delle finestre e delle merlature all'esterno delle absidi: di rulli fittili le colonnine della cupola. La tegola messa di piatto, o di taglio, o di punta in serie seghettate, ed alternata coi ciottoli formava all'esterno una bizzarra ma piacevole decorazione, non dissimulata da intonachi. Il dettaglio a penna a fig. 8, che con fedeltà scrupolosa ci riproduce la imagine di questo singolare mosaico negli archi esterni e nelle lesene dell'abside principale, ha maggiore efficacia di qualsiasi descrizione.

La monotonia delle superfici murarie è poi interrotta continuamente nell'abside, nel transetto e nella cupola da lesene aggettanti, le quali sorreggono archi, incrociati; ed il fastigio della fabbrica è quasi inghirlandato dalla gentile corona

di colonnine, che cingono la cupola. Ora tutta questa massa rossigna sullo sfondo nereggiante dei boschi, e su quello terso dell'azzurro cielo, produceva un gioco di colori che non era casuale ma di proposito ricercato e voluto dai costruttori; alquanto diverso nei particolari ma identico nel fine era il gioco della policromia della Cattolica di Stilo, un po' più antica di S. Giovanni, e dove quanto a colore il rosso del mattone si alterna colle linee bianche delle malte interstiziali e quanto a forme le mattonelle quadrate delle cupolette si sovrappongono alle filate sottili dei mattoni dei muri perimetrali, ottenendo così vaghi effetti

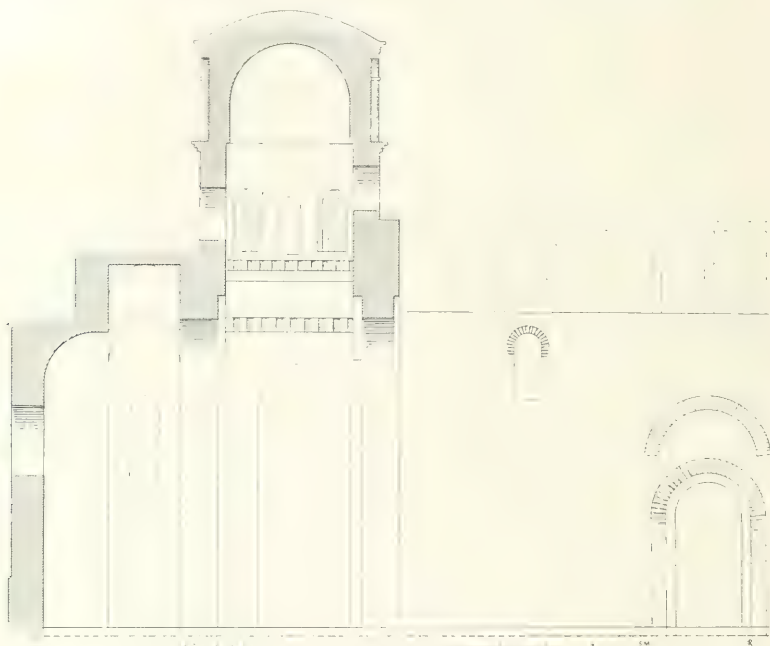
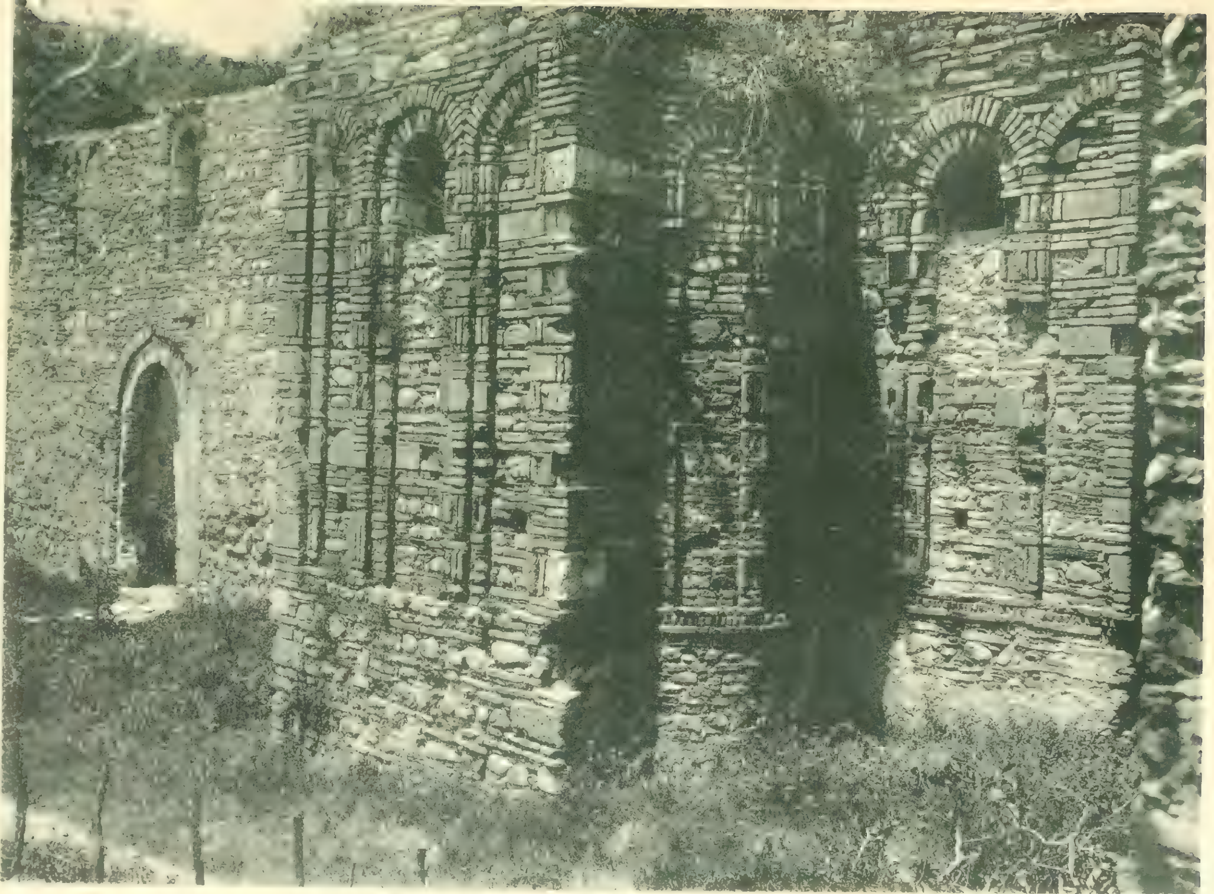


Fig. 5.

geometrici. Non ho poi bisogno di insistere, perchè ormai troppo nota, sulla policromia muraria delle costruzioni normanne della Sicilia occidentale, ottenuta alternando lava e calcare.

Dipinti. — Se l'esterno della chiesa aveva tutte le murature scoperte ed a vista, ho buone ragioni per credere che invece l'interno fosse interamente coperto di intonachi. Tutte le fronti interne sono infatto coperte di intonaco sul quale si adagiano più ordini successivi di dealbamenti, formanti un palinsesto, che rappresenta la vita plurisecolare del monumento; pannelli e tappezzerie con sacri imagini adornavano in più punti le pareti della chiesa, ed è talvolta accaduto che una pittura venisse mascherata ed obliterata da un'altra sovrapposta. Ho creduto necessario sottoporre ad un primo e sommario esame tutte queste pitture, di valore e di età molto disparati; ho anche tentato qualche parziale lavaggio e scrostamento; ma ben altri saranno i risultati, se a tali delicate operazioni si addiverrà in seguito con mezzi adeguati e con personale più esperto.



Tav. II.

Nell'abside principale, sopra l'altare per intero scomparso, una grandiosa figura di S. Giovanni Teresti, in tunica nera con falcetto nella d. e la bottiglia dall'acqua nella sin., è mediocre lavoro del sec. XVIII; io sospetto che essa

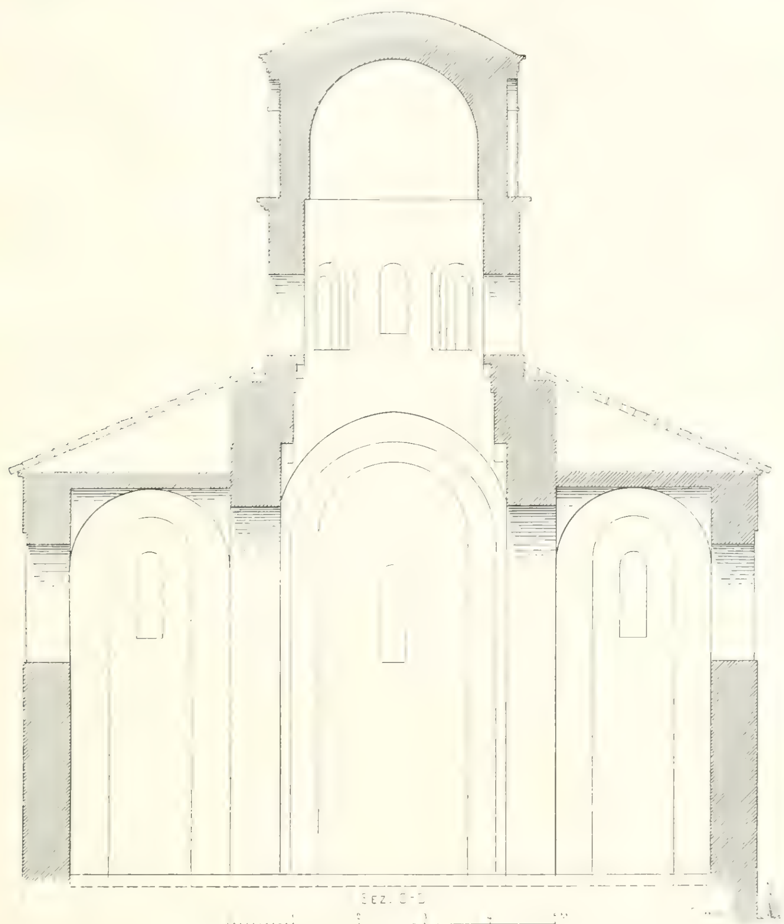


Fig. 6.

abbia obliterato qualche altra imagine più antica, per ricuperare la quale io non esiterei un momento a distruggere la pittura settecentesca.

È invece prezioso, il dipinto, miracolosamente intatto, della cappelluccia di destra del transetto, sulla parete di mezzogiorno. È un grande pannello di m. 2.00 × 0.95 rappresentante una Madonna in trono; essa poggia la destra sulla spalla del Bambino benedicente, seduto sull'anca d. materna e colla sin. lo addita quasi al devoto. Il volto cinto di un nimbo giallo, nella sua ingenua ed infan-

tile espressione, ricorda le pitture bizantine dei sec. XI e XII. La tunica bleu, succinta da un cingolo riccamente ornato, ed il mantello rosso con orlatura ricamata, il ricchissimo tappeto di spiccato carattere orientale che ricopre tutto il trono, infine la formola IC̑ · XC̑ · MP · ΘV̑, che fiancheggia la testa, m'inducono a credere che questa pittura non possa assolutamente scendere al di sotto dell'età sveva, ed anzi, con molta probabilità, risalga al sec. XII, cioè quasi al momento di fondazione della chiesa. Eseguita veramente a buon fresco, questa pregevole imagine, miracolosamente sfuggita a qualsiasi offesa, nè ricoperta di successivi intonachi, perchè oggetto di secolare venerazione, sotto la abile e paziente mano di un restauratore rivivrà nella brillante tavolozza dei suoi panneggi, nella industre e complicata trama del tappeto orientale, fornendoci così un prezioso documento degli incunaboli della pittura calabrese, completamente dipendente in quei tempi da quella bizantina, e collegata cogli autori dei cartoni che servirono ai mosaici delle grandi basiliche della Sicilia occidentale (1).

Questo braccio meridionale del transetto formava all'esterno un martello con nicchietta, che in origine conteneva delle sacre immagini dipinte, in gran parte smarrite per le secolari intemperie cui furono esposte. Si intravvedono tuttavia le ombre sbiadite di due immagini, nimbate in giallo, e nella conchiglia sovrastante è assai meglio conservato un busto imberbe di figura orante, colle braccia aperte e panneggiato in rosso, che potrebbe essere una Madonna. Dal poco che si può vedere ritengo che siamo anche qui davanti ad un'opera del sec. XII in XIII.

Ragguardevoli pitture racchiudeva pure il braccio settentrionale del transetto, costituente una cappellina a se. Nella parete di settentrione, in alto sopra una finestra chiusa, vedesi un Cristo in croce, del sec. XV, facente parte di una più vasta composizione inquadrata in una larga cornice; ma i dealbamenti la hanno in buona parte mascherata.

Altri pannelli a più strati con tracce di immagini sante erano distesi sui pilastri.

Nell'absidetta di levante di questa cappella, oggi squarciata per aprire un passaggio, vi era una composizione che venne inalbata, e che io ho tentato di rimettere a nudo con un rapido lavoro, che di ben altro abbisogna per essere definitivo. In alto ho ricuperata una testa di Madonna, e negli sguanci di destra e di sinistra, sotto a frammentarie tracce di figura, ho fatto saltar fuori le seguenti due iscrizioni, coi nomi dei committenti o dedicanti, scritte a caratteri del sec. XIV:

. . . . . . *fieri fecit frater Anto* . . . . . .
. . . . . . *frater Bartol* . . . . . .

Anche la nicchietta esterna di questo braccio del transetto, come quella dell'opposto, era dipinta; l'immagine in essa contenuta fu preservata dalla ruina, perchè costruitosi davanti ad essa un altarino secentesco, oggi ancora

(1) Il gesto famigliare della Vergine, che con materno affetto poggia la mano sulla spalla del Bambino, è di origine antichissima, poichè si ravvisa già nell'abside del duomo di Parenzo, che è del VI sec. (cfr. De Grüneisen, *S. Maria antiqua*, pag. 263 e segg. per il tipo della Madonna seduta del sec. VI), continua nelle pitture e negli avori della seconda età aurea bizantina (Venturi, *Arte italiana*, II, pag. 598) e con lieve variante della mossa si osserva anche nell'abside di Monreale.

superstite, venne racchiuso in un piccolo ambiente aggiunto alla primitiva fabbrica normanna.

È una bella Madonna orante, col nimbo giallo-oro, colle braccia sollevate, seduta in trono su di uno sfondo bleu e coperta di un mantello rosso fiorato; essa ricorda i tipi iconologici del periodo comneno, dai quali certamente dipende.



Fig. 7.

Probabilmente questa Madonna è sincrona a quella dell'opposta cappella, ma il sentimento e la mano del pittore sono profondamente diversi. Asportando la crosta di calce bianca, sono riuscito a far rivivere la seguente leggenda, che si svolge sopra le spalle della figura, ai lati del capo:

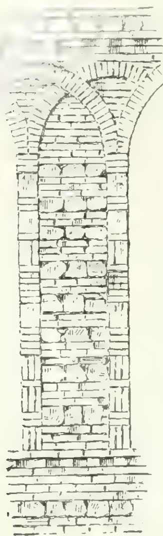
ΗΕΛΕ ——— ǑCĀ

cioè la Misericordiosa o la *Mater Misericordiae* delle Litanie.

Se verrà dato un giorno di sottoporre ad un trattamento razionale tutti gli avanzi di affreschi dell'abside e del transetto, scovando anche quelli che si celano sotto gli intonachi, si ricupererà un materiale non indifferente per la storia della pittura in Calabria nei secoli XII e XIII.

Assai più scarse e meno pregevoli le pitture della navata. Nel muro perimetrale di mezzogiorno due arconi lievemente incassati nel muro racchiudevano altarini con fondo frescato, di cui rimasero delle pallide larve. Su uno si scorgono le tracce di una Annunciazione, con un grande angelo genuflesso, e nell'angolo inferiore sinistro una figurina ginocchioni, certo ritratto del committente; l'arte è qui del secolo XV.

Stile ed età di S. Giovanni Vecchio. — Non possedendo noi in Calabria le reliquie anche di un solo monastero basiliano anteriore al mille, non siamo in grado di dire, sia pure in via congetturale, quale fosse la forma della *μονή* eremitica preesistente alla chiesa normanna. S. Giovanni, quale oggi si vede, è una basilica ad una sola nave molto allungata, con transetto e cupola, cioè una basilica a T. Essa ha molte e stringenti analogie con S. Maria di Tridetti, sopratutto nei particolari di elevazione ed in quelli ornamentali; e poi anche colla Roccelletta di Squillace, che, astrazione fatta dalla cupola, assente, e salvo il transetto, distinto dalle celle absidali, e le più grandiose proporzioni dell'assieme, si potrebbe ritenere disegnata sullo stesso schema della nostra (1). Ed in via conseguenziale, e fatta la debita riserva per le proporzioni e per la triplice nave, planimetricamente essa ci richiama anche alla grandiosa cattedrale di Gerace, che secondo lo Schultz sarebbesi iniziata nel 1045, cioè un po' prima della conquista normanna. Ben pesate e calcolate tutte codeste concomitanze di forma, converrà, a proposito della tanto discussa Roccelletta, propendere ancora all'opinione del Bertaux, grande conoscitore dell'architettura normanna, il quale appunto normanna la giudica (2).


FIG. 8.

Di queste chiese triabsidali ed a T, quando munite di cupola, quando no, ce ne offre parecchie la Sicilia normanna, e mi piace qui enumerarle in quanto si dimostrano opera di una maestranza e di una scuola di piccoli architetti, che operò tanto di quà che di là dello Stretto. Dove l'edificio assumeva proporzioni alquanto vaste scompariva la cupola, la quale invece è quasi normale in quelli di piccola mole, che in certa guisa rappresentano un compromesso tra le forme prettamente bizantine a cupola centrale col quadrato e quelle basilicali.

Ruderi della chiesetta di S. Michele in Altavilla Milicia presso Palermo, fabbricata col rispettivo monastero basiliano, da Roberto Guiscardo nel 1077 (3).

Chiesetta del Castello della Favara o di mare dolce in Palermo, dei tempi di re Ruggiero (4).

(1) Per la pianta vedi FODERARO, *La Basilica della Roccelletta presso Catanzaro*, tav. I.

(2) BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, pag. 126 e seg. Coincide coll'esame dei dati architettonici anche un documento del 1145 (TRINCHERA, *Syllabus*, pag. 180-182), con cui re Ruggero conferma un diploma del padre, in forza del quale si dona al vescovo Celso di Squillace [illegible].

(3) AGATI, *Cicerone per la Sicilia*, pag. 120.

(4) FRESHFIELD, *Cellae trichorae*, pag. 34.





TAV. III.

Chiesa del priorato di S. Andrea presso Piazza Armerina, del 1096; mancano fin qui rilievi ed uno studio ragionato (1).

Chiesa di Forza di Agrò (Messina), della quale è a deplorare non si posseggano ancora nè la pianta, nè i rilievi di dettaglio. Una lunga iscrizione, l'unica del genere che si conosca in Sicilia, ci ha tramandato il nome dell'architetto normanno, Girardo il Franco, e la data di fondazione, che è il 1171-72 (2).

Se lo schema e le forme costruttive ci richiamano ai primi tempi normanni, non diverso è il giudizio a cui ci conduce anche l'esame dei particolari decorativi. Ed anche qui in prima linea siamo ricondotti a S. Maria di Tridetti. Oltre della policromia e della decorazione, vorrei dire empestica, dei paramenti murari esterni, cui sopra ho accennato, è sopra tutto coll'impiego delle lesene che si interrompe la superfice liscia e quindi monotona delle absidi e della cupola. Queste lesene sorreggono archeggiature semplici nei corpi più bassi, incrociate nell'estradosso dell'abside centrale, e diventano pseudo-bifore nel tamburo quadrato della cupola; nell'ultimo corpo della quale la lesena diventa addirittura snella colonnina ottenuta sempre con materiale laterizio, in difetto di marmo. Manca qui, od appena ve ne è traccia, il merlo a coda di rondine di S. Maria, ma la gentile corona che cinge il tamburo, ricorda assai da vicino la cupoletta di Pozzolio in S. Severina, la quale, come ebbi a dire a suo tempo (3), ripete forme assolutamente orientali innestate su elementi normanni. Nè altrimenti vanno giudicati S. Giovanni di Stilo e



Fig. 9.

(1) Agati, *Op. cit.*, pag. 36.

(2) Salinas, *Notizie scavi*, 1885, pag. 86; Mauceri, *Taormina* (Bergamo, 1907), pag. 9[illegible]

(3) *Bollettino d'Arte* 1912, pag. 279. Tali cupole in oriente durano a tutto il sec. XV. Recentemente sono state pubblicate dal Gerola parecchie chiesette bizantine di Rodi, a croce equilatera, sormontata da cupola con alto tamburo coronato da colonnine, attribuite al sec. XIII a XIV (*Annuario R. Scuola archeol. di Atene*, a. I, pag. 266-270). Ed altre consimili sono sparse in più punti all'isola di Creta ed abbracciano parecchi secoli di età. La più antica è forse il vescovato di Gerapetra (Gerola, *I monumenti veneti dell'isola di Creta*, vol. II, pag. 92), laddove sono di parecchi secoli più recenti, arrivando al XV, quelle [illegible] Pechada (p. 213), di Bicorna (p. 224), di Milopotamo (p. 254), ed [illegible] monumenti di Sicilia con tamburo a colonnine esili, va aggiunta l'Annunziata dei Catalani di Messina, vaghissima costruzione del sec. XIII, la quale è però ancora completamente inedita.

S. Maria di Tridetti, che, come S. Cataldo di Lecce, rappresentano il connubio della basilica normanna colla cupola bizantina, di origine probabilmente armena.

Questo gruppo di chiese calabresi e siciliane, quasi tutte di piccola mole, collo stesso carattere planimetrico, quasi tutte con cupoletta centrale, e colla stessa decorazione policroma, ottenuta dall'impiego di materiale misto, lapideo e cretaceo, con sviluppo di lesene, archeggi e merli, e cornici seghettate (1), sorsero dalla metà del secolo XI alla fine del XII, per opera di maestranze greche, inspirate dall'Oriente, le quali lavorarono di quà e di là dello stretto in servizio del rito greco.

La **Storia.** — S. Giovanni era una umile ed ignorata fondazione monastica basiliana, divenuta meta di frequentati pellegrinaggi, dopo che il luogo era stato nobilitato dal lungo soggiorno e dal sepolcro di S. Giovanni *ὁ Θεριστής, ἀπὸ τοῦ θερίζειν*, cioè di S. G. il mietitore. Non sono agiografo, nè entra nel compito mio di analizzare criticamente le fonti e le leggende sulla vita e le opere di questa singolare figura di santo, mendicante, altruista e taumaturgo. Ma importa designarne con una certa precisione la data della morte, perchè la costruzione della chiesa difficilmente può essere ad essa anteriore. Egli fa parte di quella schiera di monaci scampati nel sec. X e XI dalle invasioni arabe di Sicilia, e che rifugiatisi in Calabria, la riempirono, come S. Elia di Enna, S. Luca di Corleone, S. Nilo ed altri, delle loro gesta (2). Un codice greco, di Grottaferrata, di età imprecisata ma certo molto antica, contiene la vita del santo nella sua redazione fondamentale (3), a cui sembrano attingere tutte le vite seriori. Giovanni venuto giovanetto da Palermo fu ammesso nel piccolo monastero in mezzo ai boschi, « aedicula intra lucos », a due miglia dalla città dove vivevano i basiliani Ambrogio e Niccolò, poscia beatificati (4). Vi divenne monaco, poi archimandrita, compiè miracoli e dopo lunga operosità vi morì e vi fu sepolto. I Bollandisti ne collocano gli estremi della vita fra gli anni 1040 e 1127, ma a me pare doversi contestare la data della morte ed anticiparla di parecchi anni, forse anche di parecchi lustri, perchè il doc. del 1110, che riassumo subito appresso, parla del tempio di S. Giovanni; ora nè il tempio poteva essere a lui dedicato « ante mortem », nè prima di essa egli poteva essere stato proclamato santo. Donde la necessità di spostarne più addietro la vita e la morte.

(1) A proposito di queste cornici seghettate, per lo più di carattere ornamentale, ma che qui, nell'interno, assumono anche un officio statico, è bene ricordare, che la più antica testimonianza si ravvisa già in S. Sofia di Salonicchi, la quale è nientemeno della fine del sec. V (Rivoira, *Origini architettura lombarda*, pag. 8).

(2) Cfr. per essi Battifol, *L'abbaye de Rossano*, pag. Xiij & segg.

(3) Essa fu data in versione latina negli *Acta Sanctorum* del Bollandvs & Henschenivs febr. tom. III, pag. 484 e segg., dove è raccolto tutto il materiale bibliografico. Mi stupisce però di non vedervi registrata la *Vita di S. Giovanni Theresti dell'ab. Apollinare* Agresta, opera vecchia e rarissima (la 1ª ed. è del 1653, la 2ª del 1677), ma fondamentale, attesa l'alta posizione dell'A. nell'ordine basiliano, il quale appunto perciò ebbe agio di studiare carte e documenti ragguardevoli. Per la vita del nostro Santo veggasi anche Gaetani, *Vitae sanctorum siculorum*, II, pag. 107-109, dove si fanno assennate osservazioni critiche sul personaggio Ruggero sanato dal Santo, e sull'età in cui venne redatta la sua vita.

(4) Anche la cronologia di questi due personaggi è come quella di S. Giovanni, oscura e controversa. Secondo il Rodotà, *Catalogo agiologico ed alfabetico dei basiliani insigni*, essi sarebbero morti verso il 980 ed il 1050. Il che non può andare se accettiamo la cronologia dei Bollandisti per S. Giovanni; cronologia che ritengo si debba alquanto anticipare.

Il primo documento che parli esplicitamente della nostra chiesa è un di-ploma di concessione del settembre 6609–1110 (1), col quale Ruggero I e poi la contessa col figlio Simeone concedono al monastero una vasta estensione di terreni, di boschi, e due uomini. È da rilevare come la confinazione di terreni assegnati, in gran parte portassero già allora gli stessi nomi di oggi. La motivazione del dono è esplicitamente detta « mancando del necessario il tempio « del padre nostro S. Giovanni, lo costituiamo abbondante ecc. ». Esisteva adunque già allora una chiesa povera, intitolata a S. Giovanni, e contenente, e a presumere, il suo cadavere venerato; il che, come ebbi sopra a rilevare, non si concilia colla cronologia dei Bollandisti.



Fig. 10.

Pochi anni appresso (6624–1115) il signore di Stilo riconosce il diritto del monastero sul quarto dei diritti di pesca e di caccia nei boschi. Molti cittadini attestano con giuramento tale buon diritto in forza della donazione del conte Ruggiero.

Un diploma del re Ruggiero del 6653–1149, datato da Messina, e munito del suggello regale, conferma la donazione fatta dal padre, il gran conte, ne ricorda la data precisa, descrive i medesimi confini, e la accresce anzi di molto.

Dei tre documenti pubblicati dal Cozza-Luzzi il 1° ed il 3° sono genuini, ma il 2° ha tutta l'aria di essere una manipolazione dell'industria monastica. Come al p. Cozza-Luzzi, dottissimo paleografo, non sia di ciò balenato il sospetto, è molto sorprendente. La falsità di tale documento (come cortesemente mi fa rilevare il conte Het. Capialbi) era già stata fin dal 1840 messa in evidenza dal

(1) Questo documento e gli altri due che seguono vennero [illegible] dal dotto e benemerito ab. G. Cozza-Luzzi nella *Rivista storica* [illegible]

conte Vito Capialbi nel giornale messinese *il Maurolico*, esaminando e criticando un voluto diploma del 1071 del grande Conte, pertinente al monastero basiliano di Torre Spadola. Tanto quel documento come il nostro sono falsi per più ragioni: giammai il gran Conte si chiamò Re, e quindi è anacronico l'uso della parola Re e Regia Curia. Ed i due regi notai Mauro de Plano e Stefano Partone, del diploma di S. Giovanni, intervengono nientemeno che 245 anni dopo in altro diploma. Vi sono dunque incongruenze ed anacronismi che fanno ritenere più che sospetto, falso, il diploma.

Dall'attento esame di questi documenti nulla di esplicito si rileva quanto alla costruzione della chiesa; ma indirettamente si apprende come il gran Conte morto nel 1101 (si ponga mente a questa data) avesse largamente dotato il monastero del Santo; tali donazioni vennero confermate ed accresciute dal figlio. Ne concludo che S. Giovanni fu contemporaneo di Ruggero conte, e che morì prima di lui; la costruzione della chiesa può essere opera tanto del primo come del secondo dei due principi omonimi. I caratteri stilistici del monumento corrispondono precisamente alle forme dell'arte chiesastica in voga sotto i due primi Ruggieri.

Nel 1154 il monastero si arricchisce di altre terre per la liberalità del monaco Dionisio, figlio di Pietro Cerice; il documento originale con traduzione latina e larghi commenti venne edito dal dottissimo conte Vito Capialti, che era appunto di Stilo (1), e che richiama un altro analogo del 1165 (2).

Un diploma greco, ora ottoboniano-vaticano (n. 1546), ci fa conoscere un altro archimandrita per nome Ciro, del nostro monastero, il quale viveva nel sec. XII (3).

In fine sappiamo, che nel 1320, Maria d'Ungheria, Regina di Napoli largì nuove concessioni al monastero, secondo è specificato in un documento dell'antica biblioteca dei Basiliani in Roma (4).

Non è mio proposito fare la storia del monastero nei secoli XIII a XVI; mi basti rilevare, come le cospicue ricchezze ammassate e la sua ubicazione in mezzo a fitte selve discoste dall'abitato vennero rendendo sempre più precaria e difficile la situazione dei monaci, la cui vita andava intristendo e decadendo. La sacra visita eseguita con molto rigore nel 1551 per ordine pontificio a tutti i monasteri basiliani della Calabria, aveva quasi ovunque constatato sfacelo e decadenza materiale e morale. Il rapporto della commissione inquirente fa intendere che a S. Giovanni le cose procedevano ancora relativamente bene; ma si credette opportuno di mettere al sicuro il prezioso archivio del monastero: « Et quia dictum monasterium sti Ioannis Teristi de Stilo est primum « et caput aliorum monasteriorum convicinorum, die 3° aprilis accessimus ad « dictum monasterium, quod invenimus antiquo more competenter instructum « et opulentum in reditibus, sacris reliquis et ornamentis, et ordinavimus quod « dentur chartae scripturae antiquae dicti monasterii, et claudentur in una « arca » (5).

(1) *Diploma graecum a.* [illegible] *Ex autographo membranaceo domesticae bibliothecae*. V. CAPIALBUS, *eruit*, [illegible] Napoli, 1831.

(2) Edito dal MONTFAUCON, [illegible] 113.

(3) *Byzant. Zeitschrift* 1892, pag. [illegible]

(4) MONTFAUCON, *Palaeographia*, pag. [illegible]

(5) MONTFAUCON, *op. cit.*, pag. 112; la relazione [illegible] Commissione inquirente leggesi con molto interesse più completa nel BATIFFOL, [illegible] *Rossano*, pag. 109.

Ma le cose andarono poco appresso peggiorando così, che si sentì il bisogno di trasferire monastero e monaci al sicuro dentro il paese. Bande di malfattori che infestavano le montagne, commettendo ogni sorta di violenze, una volta avevano spogliato i monaci persino delle camicie, lasciandoli completamente ignudi (1). Il solido muro che cinge in parte ancora il monastero col suo poderoso portale a bugne, opera della fine del Cinquecento o dei primi del Seicento, non valse, come si vede, alla efficace difesa del cenobio.

Col consenso di papa Alessandro VII nel 1660 i monaci passarono a Stilo in un monastero nuovo e sontuoso (attualmente residenza municipale), dove trasportarono il corpo del loro protettore e la biblioteca, un tempo assai ricca. Ma i codici migliori erano già esulati a Roma, e sono appunto di S. Giovanni i più pregevoli codici basiliani ora alla Barberiniana ed alla Vaticana.

A questo proposito non va dimenticato, che nel periodo aureo della vita del monastero gli archimandriti non solo ebbero cura di arricchire la biblioteca di preziosi manoscritti, ma nella tranquilla solitudine di quei boschi s'era anche venuta formando una piccola scuola di amanuensi. Ne abbiamo una testimonianza nel codice *neapolitanus*, II, c. 7, un *Nomocanon* copiato l'a. 6678 (= 1159) da Conone prete di S. Giovanni Teresti, per Pacomio higoumeno dello stesso monastero. Era dunque un modesto centro di studi e di cultura, che nei tempi normanni e svevi fioriva sulla montagna di Stilo.

Colla translazione del monastero entro Stilo, colla sua trasformazione in commendatario, esso continua a vivere di florida vita attese le sue sempre laute rendite. Queste nel sec. XVII ammontavano « a ducati 900, oltre il grano, olio « e vino ed altre cose necessarie, ed il numero dei monaci fu accresciuto a 16, « coll'assegnazione del noviziato. Per il commendatario rimasero allora du- « cati 1300 ». Ma le vicende del monatero nei due ultimi secoli non hanno, al fine dei nostri studi, interesse di sorta.

P. Orsi.

Postilla. — *Il monastero dei Santi Apostoli* sorgeva sopra un colle conico (a. m. 380) a cavaliere della Fiumara di Stilo, un due km. o poco più, a ponente di S. Giovanni. Lo ho visitato nel marzo del 1912, ma il piccolo casale cinto da robuste mura seicentesche e le ruine di una chiesetta della stessa epoca, nulla, proprio nulla, racchiudono di più antico e di interessante per l'arte. I terremoti, impotenti a S. Giovanni, qui hanno travolto ogni cosa. Eppure sorgeva anche qui un monastero di data assai antica. Ad esso re Ruggiero donò nel 1115 alcuni uomini (2); e si conoscono anche i nomi di due dei suoi priori, Umfredo *πριουρος* nel 1154 ed Adimaro del 1182 (3).

Il non vederlo noverato nella sacra visita del 1551 fa ritenere che già allora esso fosse in completo abbandono, oppure che appartenesse ad altro ordine. Il citato doc. del 1115 lo chiama in fatto monastero dei Santi Apostoli o degli eremiti, nella quale designazione non so, se si intenda alludere ai

(1) Batiffol, *op. cit.*, pag. 44.
(2) Trinchera, *Syllabus graecarum membranarum*, pag. [illegible].
(3) *Ibidem*, pag. 196 e 279.

basiliani, od allo speciale ordine degli eremitani. Ad ogni modo a me non resta che fare la constatazione negativa, che le sue ruine nulla contengono di interesse monumentale od artistico.

INDICE DELLE TAVOLE E DELLE FIGURE.

A PROPOSITO D'UN RITRATTO DEL BATONI INTRODOTTO NELLA GALLERIA BORGHESE.



on Pompeo Batoni che, quasi ottuagenario, moriva nel 1787, la pittura di quel secolo a Roma si chiudea nobilmente; la pittura, voglio dire, dallo stile festoso e disinvolto, dal pennello pieghevole a raffinate dolcezze, inconsapevole di sforzi, d'impacci, di freddezze, talora esuberante di pregi esteriori e quasi folleggiante, ribelle al peso d'ogni fardello scientifico, sempre esultante della sua sola virtù liberissima. Non fu un chiudersi repentino: un'aura degli esempi del Batoni sopravvive ancora per poco in Domenico Corvi, in Tommaso Conca, spiritoso decoratore, che sparge di un crepuscolo brillante di luce settecentistica il cominciar del secolo XIX; e infine alita più debolmente in Antonio Cavallucci. Giuseppe Cades dalla sua facilità ad imitar lo stile dei vecchi maestri è reso esitante ad accettare una massima stabile, ma egli è sempre un caratteristico settecentista che non fa atto di dedizione all'arte neoclassica; la quale, preparata già da qualche tempo, negli ultimi quindici anni del secolo invade rapidamente tutto il campo, ed estirpa l'arte di prima. Di quella pittura sopraffatta (oggi si direbbe *sorpassata*, con presuntuosa sentenza di condanna; quasichè i mutamenti fossero sempre ascensioni) l'ultimo rappresentante a cui possa meritamente applicarsi il titolo d'insigne, fu veramente il Batoni.

Due anni prima ch'egli morisse, fu dipinto a Roma un quadro, ch'era l'affermazione imperiosa e quasi insolente del nuovo principio. Rappresentava « il giuramento degli Orazî » ed era opera d'un giovine francese, che avea vinto il premio di Roma, già noto a Parigi come un brioso seguace del Boucher, e che, antivedendo i pericoli che l'attendevano sul Tevere, ove il Winckelmann non avea soltanto messe in onore le discipline archeologiche, ma s'era fatto apostolo d'un'arte che avrebbe dovuto essere la continuazione dell'antica, avea promesso agli ammonitori pensierosi che l'antichità non l'avrebbe adescato. Che la predicazione d'un dotto, qual era il tedesco, abbia apportato nell'arte un così profondo rivolgimento, che le sue teorie fossero rimaste vitali e feconde a Roma quasi vent'anni dopo ch'egli, appena cinquantenne, era morto, assassinato a Trieste, è fenomeno degno d'osservazione, perchè unico nella storia. E più strano che mai sembra il caso, perchè al diletto dell'arte egli non sostituiva che una castigata rigidità marmorea, alla varietà dei tipi umani un tipo generico, proclamando che l'assoluta bellezza è come l'acqua assolutamente pura, che non deve aver sapore. Come poi egli non avvertisse

alcun sapore nell'arte greca, come stimasse che, dopo un sì lungo corso di secoli, dopo tante mutazioni d'ordine morale, dopo gli esempi d'un'arte rigerminata spontanea, come fioritura indigena, presso questo e quel popolo d'Europa, fosse possibile il rinnovare le stesse disposizioni d'ingegno, di cultura, di spirito, che avevano alimentata l'antica, è quesito che non è stato preso in esame, forse perchè la sapienza germanica, di cui egli era un araldo, non ha veduto una soluzione soddisfacente. Oggi noi latini, concordi coi connazionali di Winckelmann, possiam dire che venti secoli, riempiti di tante cose, prendono troppa estensione per poter essere ridotti allo stato di parentesi, chiusa la quale, il discorso può ripigliar il filo e il colore di prima; e diremo anche che quella predicazione racchiuse un funesto errore, onde si generò un dei periodi più infelici per l'arte, a redimere il quale non bastò il genio di Canova, ma valse soltanto a non lasciarlo deserto d'ogni ornamento.

Il giovine artista rivoluzionario che apriva il nuovo periodo, si chiamava Iacopo Luigi David. Prima di lui una moderata applicazione delle massime di Winckelmann era stata fatta da Anton Raffaello Mengs, specialmente nel *Parnaso* di Villa Albani, di cui il dotto tedesco, suo amicissimo ed ispiratore, messo a capo del Museo di quella Villa, gli avea procurata l'ordinazione, e che senza dubbio pretese fosse pittura rispondente al suo ideale. Ma non deve dirsi che il Mengs abbia fatto molto cammino su quella strada. Egli, come dimostrano i suoi scritti, ammirava le statue, sì, ma anche molto il Correggio e Tiziano; a Bologna fu preso da entusiasmo nel veder l'*Ercole e Anteo*, dipinti dal Guercino in un soffitto della Galleria Sampieri; e nella sala dei *papiri* della Biblioteca Vaticana dimostrò che qualche parte aveva assorbito del vigore guercinesco, nella distribuzione almeno del chiaroscuro. Non meritò le lodi quasi illimitate che in vita gli fece il Cav. D'Azara; non meritò i biasimi, che di recente gli ha dati il Gillet. Se il suo gusto fosse stato affatto rattrappito nell'adorazione delle statue, si sarebb'egli costituito protettore di Goya, la cui insofferenza di freni è stata soltanto superata dai pittori anarchici nostri contemporanei? Fu anche un corretto pittore di ritratti, sebbene un po' freddo, nei quali la contaminazione neo-classica non si scorge affatto, quella contaminazione che pur può insinuarsi in un'immagine umana individuale, come di poi dimostrò lo stesso David e i seguaci italiani, Camuccini, Appiani, Benvenuti, Landi, Palagi ed altri; come dimostrò anche il Canova, che tuttavia dinanzi alla realtà si rinverginava ogni tanto; per esempio, quando scolpì Clemente XIII.

A Roma tuttavia il Mengs parve davvero l'antagonista del Batoni, nè valse che il tedesco esaltasse lealmente qualche dipinto dell'italiano, quello principalmente che il Batoni avea posto in S. Celso. I giovani si divisero in due schiere; e i partigiani del Mengs (Antonio Maron, Cristoforo Unterberger ed altri), esagerando, come avvien sempre, le massime e le pratiche del maestro, tennero vivo un fermento, di cui, come abbiamo visto, si parlava anche a Parigi, di cui anzi Parigi aveva fiutato l'effluvio in S. Rocco, innanzi a un quadro di Vien, e che dovea promuovere la conversione di David, formulatore audace e definitivo della nuova pittura, nata veramente a Roma, ove la presenza delle antichità e la diffusa passione per gli studi d'archeologia, prima e dopo del Winckelman, che ne ne fu il disciplinatore, la fomentarono: passione di cui sono insigne documento le stampe stesse del Piranesi; se pur non voglia dirsi che, nella stessa Roma, più di un secolo innanzi ne aveva gettato il seme un altro francese, il Poussin, mentre Claudio di Lorena (un



Lit. F. [illegible] – Roma

Sacra Famiglia — Pompeo Batoni — Palazzo [illegible]

francese ancora!) illeggiadriva di candidi edifici classici, contemplati nella fantasia, l'amenità ubertosa del paesaggio italiano. Alla qual pittura, anche prima del quadro degli *Orazî*, un vago presentimento assicurava la vittoria; e dovè provarlo lo stesso Batoni, che da ultimo qualche cosa accettò dai suoi



avversarî, cedendo all'erudizione archeologica e sfrondando qualche libera leggiadria del consueto stile. Egli è un bel fiume, che, prima di arrivar alla foce, accoglie un affluente che cambia un poco la composizione dell'acqua. Similmente, per pigliar un esempio molto illustre, le concessioni che Raffaello fece all'arte di Michelangelo, annunziavano che il grande e pericoloso fiorentino, dopo la morte dell'urbinate avrebbe avuta liberissima influenza nelle scuole di

Roma e di Toscana. Il grande Tiepolo, a Madrid, di faccia al Mengs anche lui, sentì l'imminenza del suo discredito? Chi sa!... Previde che dopo pochi decenni (nella sua Venezia, tanto orgogliosa di lui!) l'abate Moschini avrebbe scusato i professori accademici di aver introdotto un quadro di lui in Galleria, ed avrebbe scritto che infine era bene mostrare ai giovani anche un saggio della rovina a cui potevano esser trascinati dall'abbandono delle « savie massime? » L'obbrobriosa parte dell'ilota ubriaco davanti agli adolescenti spartani, povero Tiepolo! Sembra incredibile. A pensare per quali vie è passata la critica, mantenendosi sempre in buona fede, siamo tutti quanti qualche volta tentati di credere che lo scetticismo è la sola sapienza.

Ma, discacciata la tentazione, e tornando al Batoni, mi è caro offrire ai lettori del *Bollettino d'Arte* la riproduzione d'un suo quadro, bellissimo, che ho veduto nel palazzo Lavaggi a Roma. Mi par palese in esso come quella miracolosa facilità e freschezza di stile riposassero sopra un appassionato rivagheggiamento dei grandi esemplari del cinquecento, e le conferissero una saldezza, le infondessero un succo sostanzioso, che non sempre è da cercare tra i settecentisti migliori, i quali spesso son amabili per la loro natura un po' simile a quella di una farfalla, che svolazza instancabile di fiore in fiore, e sembra pompeggiarsi delle ali screziate e vibranti. Qui rivive nell'irreprensibile disposizione delle figure, nella calcolata sobrietà, il sapere di Raffaello, a cui pure sembra collegarsi la decorosa compostezza della Madonna, la nobiltà del panneggiare. Lo slancio del putto che vuol cingere il collo materno, la testina che non dubito chiamar maravigliosa di grazia, il guizzo delle membra fiorenti nel moto subitaneo, l'avvicinamento dei due visi, intesi con tanta tenerezza l'uno nell'altro, sono cose autenticamente classiche assai più di quelle che fece di poi l'arte che, in nome del classicismo, tolse questa di trono. S. Giuseppe, in penombra, figura efficacissima nel suo realismo, contempla soddisfatto quell'amplesso, e compie la soavissima composizione. Il colore chiaro e florido, la fluidità ricca, perchè non degenera mai in vuoto della forma, l'assenza d'ogni traccia di stento, tutto è cagione d'incanto in questo quadro dell'ultimo settecentista di buona razza. Certo è bella anche la *Madonna* del Batoni ch'io ebbi la fortuna di acquistare, or sono pochi anni, per la Galleria Borghese; ma è opera che non esce dal suo tempo, pel sentimento che l'informa, per lo stile che l'avvolge. Quest'altra, sì, esce dal tempo, ed è saggio di quell'arte alta, universale, che imprime ogni tanto il suo suggello in questo e in quel secolo, indipendente da transitorie predilezioni.

Fra i contemporanei il Batoni ebbe anche fama di eccellente ritrattista. Il Lanzi, che meditò e scrisse in mezzo al brusìo dei presuntuosi e intolleranti neoclassici, e che, differente dal povero Moschini, ebbe mente perspicua e sapere vastissimo e indipendenza di critica, del Batoni, dopo le molte lodi, scrisse: « fu singolare nei ritratti ». Eppure in questa Roma, ov'egli, venuto giovinetto, trascorse la vita operosissima, non si vedea fino a ieri nelle gallerie un ritratto dipinto da lui, tranne l'autoritratto di serie nell'Accademia di S. Luca. Ora ce n'è uno nella Galleria Borghese, riconoscibilissimo al pittore, ma che, giova dirlo subito, non reca un saggio di quell'eccellenza che l'alta ammirazione dei contemporanei prometteva. È pregevole tuttavia per l'evidenza del tipo morale, per l'arte con cui è *pianeggiato* (rubo la parola ai pittori) nel lato del viso esposto alla luce, per la freschezza dell'impasto e per quella difficile amalgama del colore e del chiaroscuro, disposati insieme, che si nota special-

mente nella parte inferiore del viso, ove i chiari sono attenuati. Un po' duro il contorno del naso, un po' rigido e manchevole di mezzatinta il taglio della narice, un po' modellata a parte e meschinamente la bocca, senza una sufficiente intelligenza della sua coordinazione con le parti circostanti. Ma infine ora in una galleria romana il Batoni è annunziato come ritrattista. A farmi desiderare questo ritratto ha avuto però molta parte anche il nome dell'uomo rappresentato, che è Pietro Metastasio. Di questo non può dubitarsi. Vedansi a confronto le stampe che ci hanno tramandata la sembianza del poeta, le migliori almeno (giacchè ce n'è delle cattive e, credibilmente, arbitrarie): quella di Andrea e di Giuseppe Schmuzer e quella di Paolo Caronni. Vedasi oltracciò il pastello di Rosalba Carriera, nella Galleria di Dresda, che il Malamani dimostra esser del 1732, e dove i lineamenti dell'età virile guidano ovviamente a presagir questa forma di vecchiezza. E da ultimo è da dire che il quadro stesso reca il proprio testimonio, perchè, di dietro, incollato sul telaio, c'è un vecchio cartellino [illegible] *Pompeo* ». È documento di una catalogazione, ma in che palazzo era posto il quadro? Non lo so. Gli ultimi possessori non lo hanno avuto che per breve tempo, e nulla sanno della provenienza originaria. Sul rovescio della tela è scritto l'anno 1762. Il poeta aveva sessantaquattr'anni.

Ma dove s'incontrarono in quell'anno il poeta e il pittore? Andato a Vienna nel 1730, come *virtuoso di poesia*, per proposta *graziosamente accolta*, del suo antecessore Apostolo Zeno, patrizio di S. Marco, il Metastasio non rivide Roma mai più. Non si trova notizia di ritorno, leggendo la vita che ne scrisse il capitano Marcantonio Aluigi, stampata in Assisi nel 1783. Uguale mancanza si osserva nella vita scritta da Giuseppe Reger, in tedesco, tradotta poi subito in italiano e stampata a Roma in quello stesso anno. Era l'anno di morte del Metastasio, e non è meraviglia perciò che i vari scritti sieno legati da contemporaneità; infatti pure in quell'anno cade un discorso di Giulio Cordara Calamandrana, ove ugualmente non v'è cenno d'un ritorno del poeta a Roma. Un secolo dopo, a celebrazione del centenario, il conte Luigi Falconi recitò a Vienna un discorso erudito, acuto e sottile nella critica, ove, tra le altre cose, è detto apertamente (parlava un uomo che avea molto ben investigato) che a Roma il poeta non tornò mai. Non ho mancato di cercar un lume nella piacevolissima raccolta di lettere del Metastasio: ma, a farla apposta, ho trovato non essercene una che vada dal 1759 al '69, il decennio entro cui sta la data di questo ritratto. Le « lettere disperse e inedite » raccolte amorevolmente da Giosuè Carducci non vanno oltre il 1750.

Resterebbe dunque a vedersi se il Batoni andò a Vienna. In quella corte egli fu veramente in gran credito, dopo ch'ebbe dipinto i ritratti dell'imperatore Giuseppe II e del fratello, poi successore, Leopoldo II; ma quei ritratti furono dipinti a Roma. Onofrio Boni, che commemorò il pittore in occasione della morte, non accenna mai ad alcun viaggio di lui a Vienna, e non par che avrebbe dovuto ometterne la notizia in quella specie di ampio panegirico, composto col proposito di mettere in vista tuttociò che tornava ad onore del suo personaggio. Una vita del Batoni imprese a comporre l'abate Francesco Benaglio, da Treviso, e fu pubblicata or non sono molti anni, in occasione delle nozze Marcello-Grimani di Venezia. È minuta, è circostanziata molto; se finita, sarebbe stata pesante per troppe superfluità, ma almeno dei casi del Batoni avremmo saputo tutto. Il guaio è che s'interrompe presto: s'interrompe comica-

mente con una specie di protesta dello scrittore contro il Batoni stesso, che non aveva la pazienza di star a raccontare per minuto tante cose al suo biografo; il quale difatti, se il carattere di un uomo si manifesta dagli scritti, doveva esser discretamente stucchevole. I fatti raccolti dal Benaglio, da quanto posso arguire, non vanno oltre il 1740, e il Batoni ne aveva altri quarantasette da vivere! Insomma è vano cercar notizie positive intorno a ciò che qui c'interessa; ma certo è poco probabile che il pittore sia mai andato a Vienna.

E allora?... Allora, non potendosi dubitare che il ritratto non sia del Batoni, non solo pel cartellino di cui ho parlato, ma perchè il pennello di lui è manifestissimo, resta a pensare che il Batoni abbia dipinto questo ritratto sulla traccia di un altro o di parecchi altri, che gli erano stati forniti. Oggi le fotografie rendono alquanto più facile il far un ritratto da lontano, perchè un pittore molto avvezzo a ritrarre visi umani, ove la fotografia non dica tutto con chiarezza, è naturalmente stimolato ad indovinar giusto, e vorrei dir intuire quel ch'essa adombra; e non vi ha dubbio che la familiarità abituale con le forme dell'uomo educa una particolare facoltà che può dirsi intuizione, e che forse non è che capacità, sotto certi stimoli, di portar a galla quel che sta nel fondo della sub-coscienza, come dicono i psicologi: senso di una legge generale di rispondenze, che circola sovrana nella moltiplicità dei casi, e che facea dipingere a Paolo Veronese volti d'impressionante verità, senza ch'egli avesse il modello davanti. Il bel ritratto di Giambattista Niccolini, che dipinse Stefano Ussi, fu fatto dopo la morte del poeta, sul fondamento di una fotografia molto piccola e soprattutto molto malcerta. Io la vidi, e non mi maravigliai che il pittore l'avesse snebbiata e avvivata così felicemente. Ognun vede come sarebbe facile il moltiplicar questi esempî. Or quando mancava questo sussidio di natura meccanica, c'erano però ritratti ad olio, a pastello, ad acquarello, a matita, atti a guidar un pittore ed anche uno scultore. Il Bernini scolpì Francesco I d'Este, guardando un ritratto dipinto da Giusto Sustermans. Tiziano, quanto al ritratto postumo di Caterina Cornaro, evidentemente idealizzò la figura con libertà, donando alla regina veneziana, così amata dai veneziani, una bellezza ch'ella non aveva avuta; ma fece pur un ritratto molto realistico di Nicolò Marcello, che non poteva aver conosciuto. Ordinariamente però non è con questo metodo di ripieghi che si fanno i ritratti migliori; e può darsi appunto che quel che c'è di men perfetto in questa immagine di Pietro Metastasio dipenda dal fatto che il pittore non ebbe il suo modello davanti agli occhi. È opera corretta e vera, sì, ma non di una verità approfondita fino a far balzar fuori qualcuna di quelle note che manifestano l'immediato suggerimento del reale, e che accrescono l'efficacia e l'eloquenza del ritratto. Mi parve dapprima che queste note si potessero riconoscere nella mano e nel sapiente modellato della mascella, ove c'è forse quel qualcosa che un pittore abile non trova a memoria; ma non avrà il Batoni chiamato a soccorso un uomo adiposo e maturo che gli sedesse davanti? non avrà da lui desunta la mano? Son cose che le vediam fare anche dai pittori di adesso. Quel lieve indizio di congiuntivite cronica può esser l'effetto di notizia avuta verbalmente circa i connotati del personaggio. Egli dipinse credibilmente, per soddisfare al desiderio di un qualche ammiratore del poeta romano, ma nel lavoro non scattò la favilla rivelatrice dell'ebbrezza, che un artista com'era lui, avrebbe provata dinanzi ad una vita da interpretare, a quella vita poi così interessante!

Giulio Cantalamessa.

LA QUESTIONE DELLA CHIESA DI POLENTA.

(Continuazione e fine vedi numero precedente)

III.



QUANDO nel dicembre 1910 la nuova Soprintendenza della Romagna subentrò a quella dell'Emilia nella tutela ai monumenti della regione, il compianto architetto Ottavio Germano, direttore di quest'ultima, che da parte sua aveva cercato ogni mezzo per riparare ai danni che nella chiesa si erano andati verificando, non mancò di richiamare l'attenzione del nostro ufficio sulla gravità delle condizioni del monumento. E chi scrive, dopo essersi reso conto di quello stato di cose, provocò dal Ministero dell'istruzione un sopraluogo di specialisti, allo scopo di esaminare più addentro il problema.

Preceduti dal prof. Vittorio Simonelli, che per una intera settimana volle studiare la costituzione geologica del luogo (1), si trovarono così a Polenta il 31 dicembre 1911 l'ing. Silvio Canevazzi, il soprintendente Germano e lo stesso prof. Simonelli, unitamente al sottoscritto. Dal loro esame risultò che le numerose ed impressionanti lesioni dell'edificio, pur essendo provocate da dislocazioni per ineguali spostamenti dei piani di posa delle fondazioni in conseguenza della lenta azione delle acque freatiche sul materiale del sottosuolo (2), venivano aggravate dalla presenza nella muratura di blocchi di gessite sommamente corrosibile per l'azione meteorica e dall'uso di malta priva di qualsiasi coesione in guisa da cadere in polvere alla prima leggerissima raschiatura. Dovendosi quindi pensare ad un provvedimento capace di rendere atto a resistere anche a tensione e rescissione il materiale murario, all'intento di impedire ulteriori dislocamenti e scorrimenti, la Commissione nella sua relazione del 6 febbraio 1912

(1) Risulta dalla sua relazione che dal *Thalweg* dell'Ausa al sommo del colle ove s[illegible] la chiesa, si vedono affiorare unicamente le testate di banchi molassici o di sabbia debolissimamente cementate con intercalazioni ripetute di straterelli argillosi (ghioli), attribuibili questi e quelli al miocene medio marino. Tali stratificazioni pendono costantemente v[illegible] 30 gradi all'incirca.

(2) La Commissione osserva in particolare che scorrimenti verso pon[illegible] lassici o sabbiosi immediatamente posti sotto la chiesa sono singolarme[illegible] dalla non lieve inclinazione degli strati medesimi, dalle ripetute concordanti intercalazioni di letti argillosi. Cedimenti, sia pure parzialissimi, potrebbero anche essere determinati dal fatto che nel materiale costituente i detti banchi molassici o sabbiosi entra per parte non trascurabile la selenite in minutissimi cristalli.

proponeva di cerchiare [illegible], di ingabbiare i muri per mezzo di catene gemelle addossate alle due faccie della muraglia e rese solidali con bolzoni passanti, e — dove occorresse e potesse riuscir sufficente — di eliminare con catene rigide le azioni orizzontali.

L'architetto Gaetano Nave, incaricato dalla stessa Soprintendenza di studiare in dettaglio l'applicazione del progetto, volle anzi tutto con opportuni assaggi rendersi più esatto conto dello stato delle fondazioni della chiesa, che la Commissione non aveva potuto esaminare. E i risultati delle sue ricerche furono veramente allarmanti. Riscontrò così che il campanile ha una base affatto insufficente per profondità, per area e per materiale adottato, in quanto che essa raggiunge poco più di un metro di interro, e la risega delle fondazioni, minima, cessa prima di uno degli spigoli, così che il vivo poggia sul vuoto non solo, ma proprio in questo punto trovasi praticato il pozzo di scarico per il parafulmine: il pietrame terreno di cava, mal assestato e collocato per lo più alla rinfusa, si è così lesionato sotto al peso incombente e le crinature serpeggiano minacciose fino al castello delle campane. L'abside maggiore segna nel suo inizio, e la fenditura si propaga a tutto il catino ed all'arco trionfale; l'erigenda absidiola di destra, a soli due metri da terra, presenta una larghissima fessura: del che è certamente causa precipua la circostanza che le fondazioni di rinforzo a pietrame e malta locale vengono addirittura a mancare affatto nei due punti di intersezione dell'abside maggiore colle minori, le quali posano talora sopra un terreno neppur costipato. Nè molto migliori sono le condizioni di posa degli altri muri, mentre quelli laterali sembra non abbiano mai avuto fondazioni propriamente dette. — Di fronte a tali constatazioni, l'architetto Nave concludeva nella sua relazione del 1° settembre 1912 che all'opera di ingabbiamento metallico proposta dalla Commissione dovesse precedere un serio lavoro di vasto e complicato consolidamento e collegamento delle fondazioni e sottofondazioni.



Capitello di destra della chiesa di Polenta.

Così poste le cose, era evidente ormai che i restauri della chiesa di Polenta, concepiti in tal modo, oltre ad importare una spesa considerevolissima ed a prospettare un risultato molto discutibile, avrebbero per di più aggiunto alle molte brutture dell'edifizio il nuovo sconcio delle numerose ferramenta visibili, destinate all'opera di rafforzamento: e tutto questo — si noti bene — non per salvare un'opera antica e di pregio, bensì per puntellare delle informi e difettose muraglie costruite una ventina d'anni or sono!

In conseguenza di tali considerazioni, il sottoscritto non credette di dover metter mano ai lavori; bensì invocò dal Ministero un nuovo sopraluogo. L'architetto Guido Cirilli, recatosi in seguito a ciò a Polenta, il 26 luglio 1913, non solo convenne nella ragionevolezza di simile riserva, ma svolgendo tali concetti nella sua relazione del 29 di quello stesso mese, coraggiosamente concluse pur egli per il più radicale dei rimedi, la demolizione cioè di tutte le parti ricostruite alla chiesa di Polenta in questi ultimi anni.

Accettata ed attuata che siasi tale decisione, resta a vedersi tuttavia come supplire di bel nuovo alle parti mancanti, onde restituire il monumento ad unità e provvedere al tempo stesso alla migliore conservazione degli avanzi antichi.

Il procedimento più cauto e razionale nella riedificazione dei muri perimetrali e delle altre parti ricostituende, sembrerebbe consigliare di mantenere le linee generali della antica basilica, senza tuttavia volerne imitare i dettagli; in altre parole, le muraglie da rifarsi, essendo destinate soltanto a sostegno delle vecchie reliquie del tempio ed a completamento dell'edificio, non solo dovrebbero mantenersi semplicissime, ma improntarsi ad un tipo — direi così — incolore, nè stridentemente moderno nè falsatamente antico.



Capitelli di sinistra della chiesa di Polenta.

Tale soluzione però, ottima in teoria, non è, a mio avviso, applicabile al caso attuale. Si è visto infatti come in tutta la parte superstite della chiesa originaria — filari di colonne ed arcate divisorie, e basamento della cripta — i restauratori recenti si siano permessi rinnovazioni e riprese su scala tanto vasta, che non solo quelle muraglie non si possono neppur esse considerare come genuine, ma neppure è dato discernere in esse dove cominci e fin a che punto arrivi l'opera del rimaneggiatore. In tal modo chi incorniciasse — mi sia permessa l'espressione — quelle parti, per mezzo delle progettate nuove costruzioni, tenendo queste appositamente diverse, onde farle meglio riconoscere, otterrebbe uno scopo perfettamente opposto a quello prefisso, perchè, accentuando il divario fra le une e le altre, verrebbe come ad additare e consecrare quali autentici tutti quei tratti di muro che tanto largamente furono invece rimaneggiati e talora rifatti negli ultimi restauri.

Date le condizioni attuali del monumento, io ritengo quindi che all'odierno restauratore convenga di proseguire nel concetto che in parte erasi già attuato a contatto colle parti antiche, quello cioè di ripristinare la basilica in tutta la presumibile sua essenza originaria. Tale criterio generico dovrà però subordinarsi da un lato ad uno studio dei caratteri stilistici del monumento, dall'altro

al concetto di ridurre l'opera di restituzione alla massima semplicità possibile, coll'eliminare qualsiasi membro, non dico ornamentale, ma anche non assolutamente necessario. Il ripristino, insomma, come io l'intendo per Polenta, limiterà il proprio compito a restituire le muraglie mancanti in armonia ed imitazione schematica e stilistica colle antiche fin dove ciò sia indispensabile, senza alcuna ulteriore pretesa decorativa — affinchè superflue falsificazioni non si innestino alle troppo già perpetrate nella parte antica del monumento.

Ma a quale epoca ed a quale corrente stilistica apparteneva dunque la chiesa di Polenta?

Le risposte finora emesse possono accontentare tutti i gusti. Al secolo ottavo la riportarono infatti il Cilleni Nepis (1) e lo stesso Carducci (2); all'ottavo od al nono lo Zampa (3), l'Errera (4), ed il Gigli (5); al nono senz'altro il Boni (6) ed il Ricci (7); al decimo il Santarelli (8); al decimo o all'undecimo il Fantini (9); e al decimoprimo o decimosecondo in una anteriore sua relazione lo stesso Santarelli (10).



Archivolto della chiesa di Polenta.

La verità si è che della vecchia chiesa ci rimangono realmente troppo pochi e troppo incerti elementi su cui basare un criterio di apprezzamento; la regione all'intorno non ci offre alcun altro monumento architettonico consimile, il quale possa giovare come termine di confronto; e, mentre evidentemente la chiesa di Polenta è dovuta a quella corrente di arte rustica montagnola la quale imita con ritardo i modelli dei centri maggiori e tratta i propri prodotti con una rozzezza ed ingenuità che a torto può interpretarsi per arcaismo (11), ciò serve a spostare i criteri di giudizio. — Indici di un'epoca relativamente non molto remota sono senza dubbio la presenza del campanile e della cripta coeva alla chiesa (12); la forma semicircolare — anzichè poligonale — dell'abside esterna; l'impiego di colonne in muratura — anzichè di pilastrate rettangolari —; le sdoppiature delle ghiere nelle arcate divisorie; e l'uso di materiale alternato di cotto e di pietra

(1) Cilleni Nepis, *Il tempio*, ecc., pag. 20.

(2) Carducci, *La chiesa*, ecc., pag. 15.

(3) Zampa, *Il castello*, ecc., pag. 591.

(4) Errera, *Rassegna*, ecc., pag. 135.

(5) Gigli, *Giosuè Carducci*, cit. pag. 309.

(6) Lettera già citata.

(7) Ricci, *Il castello*, ecc., pag. 13.

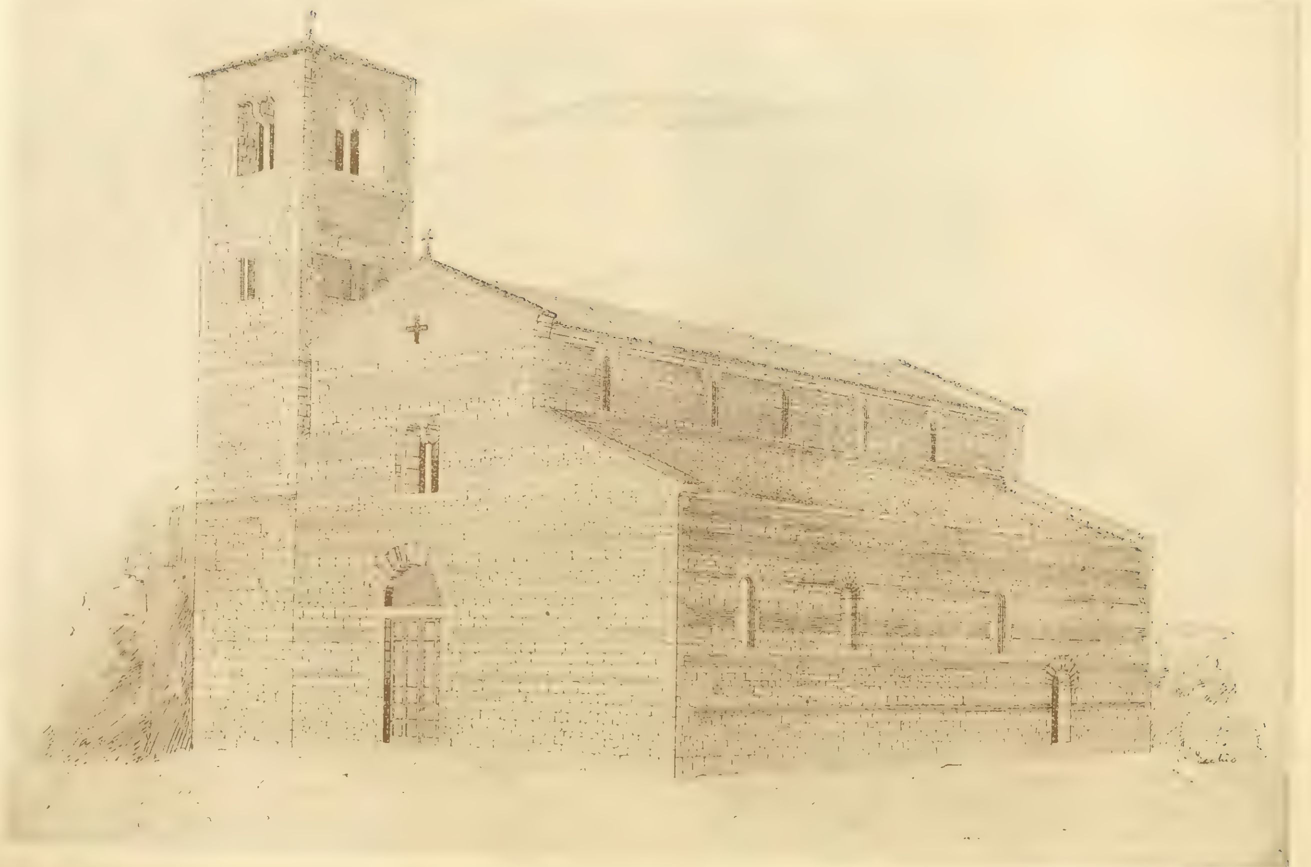
(8) Santarelli, *Di un'antichissima*, ecc., pag. 212.

(9) [A. Fantini], *Ristauri*, ecc.: egli ritiene però i capitelll anteriori.

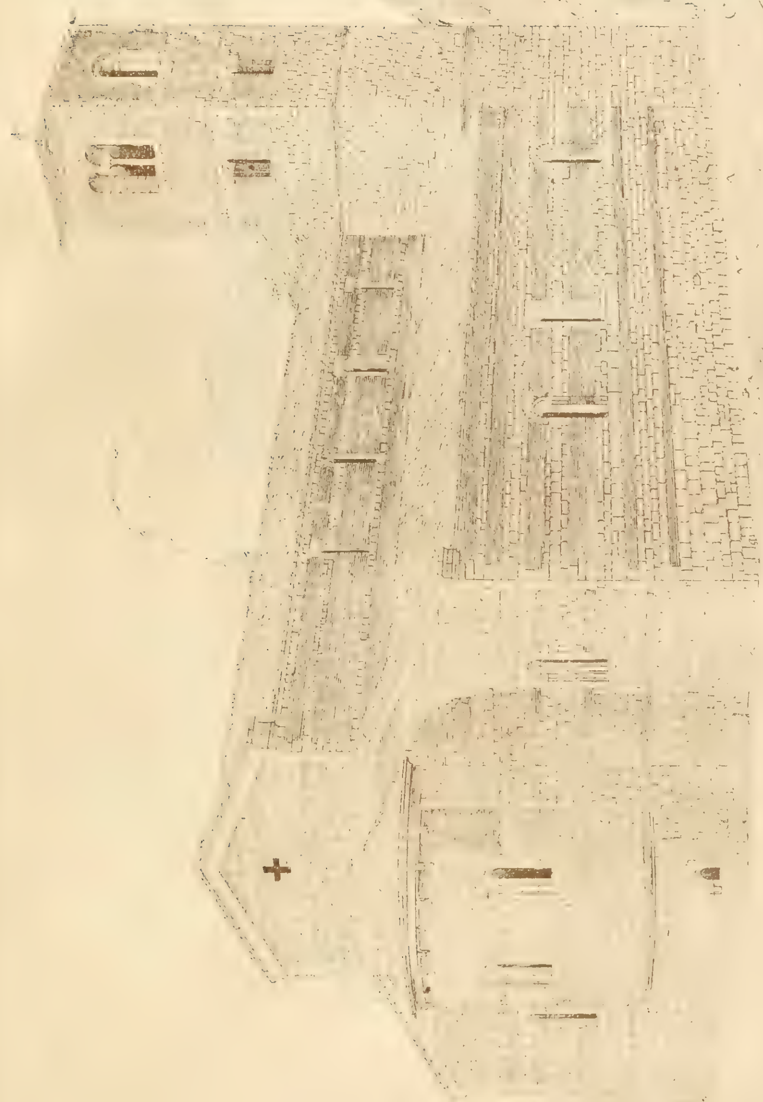
(10) Sua relazione al Ministero in data 17 novembre 1887.

(11) Vedansi a proposito le ottime osservazioni di G. Pacchioni, *Variazioni di motivi romanici lombardi in alcune costruzioni montanare dell'Emilia* (*L'Arte*, X). Roma, 1907, pag. 124.

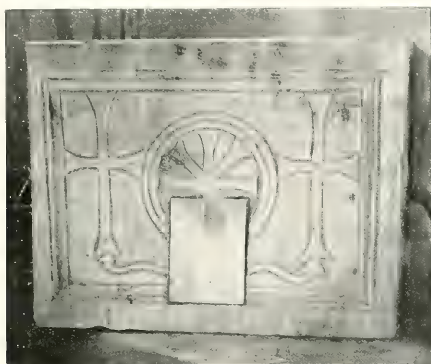
(12) Che contemporanea essa sia, fu dimostrato con validissime ragioni dal Cilleni Nepis, *Il tempio*, ecc., pag. 17. — Basti ricordare infatti che le colonne del presbiterio, originarie al pari delle altre, sono raccorciate, appunto per trovarsi al di sopra della sopraelevazione richiesta dalla cripta.



Progetto di ricostruzione della ch. di S. [illegible] sud-ovest.



e la sua disposizione con criteri decorativi. Quanto ai capitelli (1), se è innegabile che essi accolgono tuttora certi elementi ornamentali particolarmente cari all'arte bizantino-barbarica, fra cui è tipica specialmente la treccia, è certo d'altronde che quei motivi di decorazione entrarono a far parte del repertorio artistico anche delle età posteriori, specialmente quando si tratti di rozze opere di imitazione condotte in territorio attiguo alle terre classiche del bizantinismo.



Pluteo della chiesa di Polenta.

Ma è evidente ancor più che la sagoma generale dei capitelli stessi — a forma cubica depressa, scantonata o meno — e la ricorrenza della decorazione zoo-

(1) Ne soggiungiamo una sommaria descrizione:

Le colonne cilindriche, ma per lo più allargate ad imbuto alle due estremità, sono costruite di materiali alternati di sasso e di cotto. I capitelli sono invece di gessite o di arenaria.

La prima colonna di destra posa sopra un piedestallo, o plinto che dir si voglia, formato da semplice dado; la base della colonna, in cotto, è segnata per mezzo di un tondino; il collarino è a contatto col capitello; e quest'ultimo, di forma cubica con quattro informi busti o teste umane agli angoli — del preteso diavoletto abbiamo già parlato più indietro (nota 2 a pag. 4) —, mentre si adorna nelle faccie di una serie anche duplicata di foglie spinose e di pampini, termina superiormente con una cimasa in cotto e con un abaco in pietra. — Il piedestallo della colonna seguente e la sua base, priva del tondino, sono in gran parte occultati sotto al cemento moderno. Manca il collarino. E il capitello sormontato dall'abaco di sasso, mostra due ordini di foglie spinose, simili alle precedenti, e colloca negli angoli una piccola cariatide o altre tre figurine umane in atto di tenersi un piede fra le mani. — Il dado nel piedestallo della terza colonna è tutto di sasso. La base, pure di pietra, consta di una specie di toro rivoltato in su, cui fa riscontro, viceversa, il collarino unito al capitello. Quest'ultimo, doppiamente scantonato agli angoli, è privo di abaco. — Il basso piedestallo dell'altra colonna è moderno. Indicano la base due tondini anulari, simili al collarino della colonna, il quale non aderisce al capitello. Questo, largamente scantonato agli angoli, si adorna quivi di una voluta che potrebbe anche sembrare una testa animale; e, mentre nelle faccie e nelle scantonature si sbizzarisce in semplici treccie o in grovigli di fogliami e di pampini, intercala ad essi una croce greca oppure un leone in atto di rincorrere un pavone; e si copre di cimasa e di abaco. — La seguente colonna, raccorciata, mostra la solita base col toro anulare, rimodernata, e collarino analogo. Il capitello scantonato, e privo di abaco, presenta in due delle sue faccie altrettante sporgenze destinate a sorreggere i pieducci dei contrarchi delle arcate. — La semicolonna finale, che consta di sola pietra anzichè di materiale alternato, ha base attica e manca di collarino; il suo capitello, in cui appare frammentario un grifo, è formato di un sol pezzo coll'abaco. — L'altra semicolonna, in fondo al filare di sinistra, è simile alla precedente. Il capitello scantonato e privo di abaco, si decora di un animale [illegible]

[illegible] testimonianze sicure di una età non troppo antica (1). Nè diversa conclusione permette l'esame delle basi delle colonne, per quanto oggigiorno si [illegible] riconoscere (2).

Non intendiamo qui di svolgere più ampiamente la questione, per la quale ci mancano forse ancora gli elementi risolutivi più sicuri. Crediamo però che il giudizio sfuggito al Santarelli sotto la spontanea impressione del primo momento, sia forse quello che più si avvicina alla verità. Di fronte alla pretesa assegnazione della chiesa al secolo VIII, noi propendiamo per riportarla piuttosto fra il X e il XII secolo, pur ammettendo eventualmente la preesistenza di una pieve di S. Donato più antica.

La riedificazione, del resto, quivi proposta (3), si mantiene entro limiti tanto semplici, da poter prescindere da una determinazione cronologica più esatta della ricostruenda basilica.

serpe, ed un piccolo busto umano spicca nella scantonatura. — La penultima colonna del filare stesso, raccorciata, ripete la solita base ed il solito collarino a tori anulari. Il capitello, privo di abaco, ha la doppia scantonatura modellata a fogliame. — Segue la quarta colonna di sinistra, con basso piedestallo a dado, e con base e collarino ad anello. Il capitello, scantonato da quattro piccoli solchi angolari e sormontato da abaco, si decora di treccie, di caulicoli aggrovigliati e di foglie ricorrenti. — Nella colonna seguente il basso piedestallo è gradonato. La piccola base, immedesimata nel piedestallo stesso, è analoga a quella della terza colonna di destra. Il capitello, con collarino ed abaco aderenti, è tutto lavorato a tre file di piccole losanghe racchiudenti ciascuna una pallina. — Le altre due colonne di sinistra hanno piedestallo e base come la precedente; e collarino ed abaco uniti al capitello: il quale, nella doppia scantonatura, porta incavate talora delle linee geometriche a palmetta.

Nello spigolo destro dell'arco trionfale della chiesa, all'altezza del capitello, è ricavata una testina umana. All'impostatura della soprastante cimasa, figura una cornice fiorata, che dicesi sia stata trovata fra i ruderi della chiesa.

Delle quattro colonne centrali della cripta, tutte quante di pietra o di granito, le due occidentali mostrano un capitello cubico ribassato ad angoli smussati, e la più meridionale delle due posa sopra un basamento a dado; la colonna nord-est, a fusto poligonale, ha capitello cubico allungato a scantonature angolari ed a decorazioni di vimini, fogliami e nodi, coll'abaco unito al capitello; la sud-est, munita di collarino, mostra un capitello cilindrico a caolicoli e fogliami, sormontato da un abaco che sembra piuttosto un pulvino. Le otto semicolonne ed i due pilastri periferici tanto sono di pietra, come di cotto, come anche di ambedue i materiali; le basi presentano la forma rotonda, quella quadra e la sagoma classica; i capitelli sono per lo più formati da un semplice cubo depresso, sormontato o meno da abaco, e scantonato agli angoli, con qualche fogliame sia nella fronte come nella scantonatura stessa: uno è tutto in cotto. Ma, come quest'ultimo evidentemente è moderno, anche gli altri membri della cripta constano per la più parte, come altra volta si è osservato, di materiale di varia provenienza, rimesso in opera recentemente o addirittura rifatto nuovo, senza che una più esatta distinzione in proposito sia oggigiorno possibile.

(1) Capitelli che in qualche modo si avvicinano a quelli della cripta e della chiesa di Polenta, sembra a noi si possano riscontrare, piuttosto che nel ciborio di S. Eleucadio a Classe — come fu detto —, in alcune chiese della montagna modenese, quali la pieve di Trebbio, la chiesa di Rocca S. Maria (Montefestino) e quella di Castellarano. Nella prima, come pure a S. Michele in Livizzano, sono notevoli i due archivolti della porticina laterale, non dissimili da quello trovato a Polenta. Altri confronti si potranno stabilire via via per le varie terre d'Italia, dai capitelli — del principio del dugento — nel vecchio palazzo comunale di Rimini, fino a quelli del S. Francesco di Susa, e dalla chiesa di Cortazzone in Piemonte al matroneo di S. Flaviano di Montefiascone nel Lazio.

(2) Una delle basi, a giudicare dalla descrizione dello Zampa, pare fosse munita della nota sporgenza ad unghia: « *Una presente agli spigoli del plinto, quattro direi triangoletti lavorati a bassissimo rilievo, con la base in alto e la punta in basso* ». (ZAMPA, *Il castello*, ecc., pag. 553).

(3) I due progetti qui pubblicati vennero messi in prospettiva dal prof. Costantino Ecchia del nostro ufficio.

Come pianta, manteniamo in tutto e per tutto quella attuale, partendo dal presupposto che essa corrisponda all'antica: che se, durante i lavori di scavo delle fondamenta, emergeranno elementi diversi, sulla scorta di essi converrà naturalmente modificarne l'icnografia. Eliminiamo però, per le ragioni altrove esposte, le due absidiole laterali, riducendo quel muro a semplice linea retta.

Per l'altezza del tempio, calcoliamo che l'attuale risega — rispondente a quella antica — nei muri divisori verso le navatelle, segni l'impostazione inferiore del tetto di queste (1); e regoliamo in armonia con tale dato le altre proporzioni in altezza, ridonando all'edificio la forma basilicale. Tale struttura rispecchiamo pure nella facciata, pur non escludendo tuttavia che questa, per meglio legarsi al campanile, possa conservare anche la forma attuale a due soli pioventi, quale non di rado troviamo applicata a chiese basilicali.

Per la cripta manteniamo le forme presenti, che ci sembrano rispondere abbastanza all'antico: salvo a studiare da capo la questione delle sue scale.

Alle muraglie esterne sopprimiamo non solo qualsiasi decorazione — e l'eventuale protiro che, come notavamo, poteva in origine precedere la porta principale — ma persino qualsiasi sporgenza di lesene e di archetti, tenendoci paghi di una semplice cornice a guscio o a piccole mensoline nell'abside. Lesene infatti non vennero riscontrate nè lungo i muri laterali, nè agli angoli del campanile, nè appositamente scavandosi davanti alla facciata, nè scoprendosi le fondamenta dell'abside: che se non è escluso che il campanile demolito fosse tutto posteriore alla chiesa, che le lesene originarie dei fianchi e della facciata fossero state distrutte dai restauri del settecento e che quelle delle absidi cominciassero soltanto ad una certa altezza sopra terra, nel semplice dubbio abbiamo creduto di non dover dar vita ad un elemento architettonico e decorativo che, quantunque molto comune nelle costruzioni sacre di quei tempi, non è di per sè indispensabile.

Quanto alle porte e finestre, le distribuimo a seconda delle norme di allora con una certa assimmetria; e collochiamo una bifora — meglio rispondente alle usanze di luogo e di tempo — nel mezzo della facciata; mentre assegniamo delle altre bifore o delle semplici monofore alla cella campanaria della torre.

Per ravvivare poi di una certa varietà le nude muraglie, abbiamo creduto opportuno di applicare largamente all'esterno l'alternato impiego di duplice materiale, col dare la prevalenza al sasso nelle parti inferiori e più importanti e coll'utilizzare invece il cotto man mano di più nelle parti meglio elevate e leggere. Mentre infatti l'alternativa dei filari di mattone e di pietra è certamente osservata nelle colonne, nelle arcate e nel muro superiore dell'antica basilica (2), si riscontra in essa pure la tendenza di riservare invece il semplice sasso per il basamento del campanile e per quello dell'abside alla cripta, nonchè per le zoccolature in genere.

(1) Una mensola, che potrebbe sembrare di impostazione di travata, si vede [illegible] murata nella navatella sud, sopra la penultima colonna di destra. Essa è [illegible] bassa però per aver potuto servire alle capriate del tetto.

(2) Nelle colonne i corsi di pietra sono intercalati da uno o due [illegible] sebbene i singoli mattoni possano misurare fino a centimetri 8-1[illegible] gono mai complessivamente lo spessore dei blocchi di sasso. Pezzi di cotto sono eccezionalmente collocati, sia verticalmente, sia orizzontalmente, a colmare qualche mancanza nei blocchi di pietra. Nei muri delle arcate, molto rimaneggiati del resto, i corsi di mattoni possono essere non solo doppi, ma anche tripli.

Del resto, come si tratta di una semplice proposta di massima, suscettibile di ulteriori modificazioni, non è da escludersi che all'atto pratico dell'attuazione, parecchi dettagli abbiano a subire ulteriori riforme e migliorie.

Giunti però a tale conclusione, non è certo fuor di luogo il chiedersi dove mai si troveranno i fondi necessari per sostenere l'ingente spesa della ricostruzione del tempio. Se per i restauri condotti nel momento più favorevole dell'entusiasmo destato dall'ode Carducciana si penò talmente a raccogliere quei limitati fondi, che la costante ristrettezza dei mezzi fu appunto non ultima causa per cui i lavori vennero compiuti con poco riguardo estetico e con minore solidità statica, come mai si potrà oggigiorno raggiungere la ben più considerevole somma, per procedere ad una ricostruzione che, come opera affatto moderna, incontrerà inevitabilmente nel pubblico una fortuna molto relativa?

Ma quand'anche i fondi si siano potuti trovare; quand'anche con una ben intesa opera di sistemazione di fondamenta solidali a larga base oppure a piattaforma generale, profondate fino a raggiungere gli strati geologici più sicuri, siasi pensato alla solidità della nuova fabbrica; quand'anche da lontano siansi provveduti i nuovi materiali di costruzione, le pietre, i mattoni, la sabbia, la calce, l'acqua — chi ci potrà assicurare che le sfavorevolissime condizioni naturali del suolo non abbiano ancor una volta a prevalere sull'opere dell'uomo, a frustrare qualsiasi riparo ed a minare la saldezza del nuovo tempio?

Se così fosse, io non vedo che una soluzione sola e più radicale ancora di quella già proposta. Si edifichi — ove si sia — una nuova chiesa per le esigenze del culto; e nella vecchia pieve di Polenta si demoliscano tutte le parti moderne più pericolanti e meno estetiche; si regolarizzino i ruderi in modo che non abbiano ulteriormente a deperire; e vi si lasci crescere d'attorno un boschetto di lauri!

La proposta sembrerà certo troppo dolorosa a quanti hanno per il passato contribuito con abnegazione ed amore alla risurrezione del tempio e del campanile eternati dal nostro grande Poeta, e potrà anche giudicarsi irriverente alla memoria di Lui.

Ma i posteri, per i quali il culto del Carducci sarà tanto più idealizzato quanto più lontano dalle immediate contingenze della vita vissuta, i posteri godranno certo di più nel rileggere l'ode di Polenta sotto i pochi resti delle arcate antiche del tempio, che non fra l'inconcepibile bruttura di un edificio moderno, puntellato per ogni verso e per ogni verso minacciante rovina. E la fama artistica del Carducci, che a quei malaugurati restauri aveva destinato il suo carme, ne guadagnerà di tanto!

Giuseppe Gerola.

Dott. ARDUINO COLASANTI *Redattore responsabile.*

Roma, 1911 – Tipografia Editrice Romana via della Frezza, 57-61



Gigli Farnesiani.

L'ARCADIA SUL PALATINO.



Le gallerie ad arcuazioni Antoniniane, del II secolo, dominanti il clivo della Vittoria ed il vico Tusco, sostenevano il *Viridarium Palatinum* adorno di portici, edicole e ninfei; lucernai abbinati davano luce agli androni o *criptae* sottostanti alla terrazza orientale. Altri verzieri e *solaria* fioriti allietavano la *Domus Flavia* e le terrazze adrianee e severiane verso il Colosseo ed il Settizonio.

La *historia Augusta* dice che, d'estate, Eliogabalo faceva accumulare un monte di neve *in viridario domus*, vale a dire nell'ampia spianata sui declivi già occupati dalle storiche dimore di Cn. Ottavio e di Catulo, di Cicerone e di Clodio; ripristinato dai Farnese, questo giardino pensile fu tra gli orti botanici più cospicui della Rinascenza: « Il gran pontefice Paolo III cambiò quelle ruine in deliziosi giardini sotto la cura e direzione di Michelangelo Buonarroti...; quindi il cardinale Alessandro, nipote del papa, fece condurvi gran copia di acqua per formare delle fontane e delle peschiere...; evvi uno spazio, riquadrato in parte da lacere ruine ed in parte da verdeggianti alberi, ed in mezzo una gran peschiera, dove si radunava l'Accademia degli Arcadi, quasi in novello Parnaso irrigato dal fonte Castalio, rimanendovi ancora l'insegna pastorale per terra lavorata di verdeggianti bussi e la lapide delle leggi sulle pareti » (1).

Il cardinale Odoardo Farnese aggiungeva la *Fontana della pioggia* con due uccelliere dominanti la valle del Foro; ed arricchiva l'*Hortus romanus* di piante

(1) VASI, *Magnificenza di Roma antica*, X, 38; cfr. LETA, [illegible] X, XIII; MICHEL GIUSEPPE MOREI, *Memorie istoriche dell'A*[illegible] MDCCLXI; NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, II, 936.

ignote all'Europa quali la yucca canadese, la passiflora peruviana, l'agave del Venezuela o del Guatemala. Semi venuti dall'isola di S. Domingo, germogliarono per la prima volta in Italia, sul Palatino, nel 1611; e, perciò, da tre [illegible] la profumata *gaggia* serba il nome di *acacia Indica Farnesiana* (1).

Presso che intatte ci pervennero le fabbriche ordinate dal cardinale Odoardo, ma niuna traccia, insino a pochi mesi or sono, delle fontane e peschiere fatte costruire da Alessandro, nè del luogo « riquadrato in parte da lacere ruine » ove convenivano gli Arcadi.

INSEGNA DELLA RAGUNANZA DE GLI ARCADI
Instituita in Roma a' 5. di Ottobre 1690.



La Siringa di sette Canne circondata di Lauro, e di Pino.

Giovan Maria Crescimbeni *(Alfesibeo Cario)*, Custode d'Arcadia, affermava nella prima *Ragunanza*: « parecchi gentili e valorosi uomini insieme con me..... per lo racquisto del bel paese d'Arcadia fattosi dalla Serenissima Repubblica di Vinegia, lasciate le nostre patrie ci siamo qui portati a condurci tranquilla vita, e gli antichi Arcadi pastori rappresentare... » (2). Anzichè nella conquista della Morea per opera di Francesco Morosini, il *Peloponnesiaco*, l'origine dell'Accademia potrebbe cercarsi « nella semplice conversazione letteraria, alla quale, perchè spesso si accoppiarono merende e cene, Arcadia fu secondo il comune idiotismo appellata; e per divertimento della brigata ministri furon costituiti, i quali ricevessero con serietà quei riti e titoli da mascherate che per burla s'introduceano, e trattasser l'ombre come cosa salda » (3).

I seicenteschi pastori avevan ripetutamente mutato il luogo dei loro convegni, sul Gianicolo e sull'Esquilino, insino a che, nel 1693, tre anni dopo la fondazione dell'Arcadia, non ottennero ospitalità negli Orti Farnesiani sul Palatino; il luogo pareva convenir loro meglio di ogni altro per avervi sostato Evandro e gli Arcadi che con lui passaron in Italia:

(1) Tobia Aldinus, *Descr. rar. plant. quae continent. Romae in horto Farnesiano*, 1625.

(2) Dal Cod., *Racconto dei fatti d'Arcadia*, vol. I, pag. 1. Devo alla cortesia dell'amico A. Menchetti la ricerca nell'archivio d'Arcadia di questo ed altri documenti inediti, delle cui trascrizioni ha fatto dono all'*Antiquarium Forense*.

Ecco uno di tali documenti: « *In eam partem quae ad meridiem hortorum Farnesianorum vergit, area haud ita modico spatio dilatata cernitur: hinc a sole occidente densitate arbusculorum exempta, hinc ab meridie laurorum saepimento vallata: ab ortu vero partim acclivis nemoris umbra munita, partim itineri pervia, qua in ipsius areae caput venitur: ab septentrione denique sub umbram procerae platani subiecta in vicinum leniter admurmurantis aquae fontem exiguissimo intervallo desinit. Ea, qua in parte exercere se poeticis recitandis lucubrationibus Arcades solent, in ovi figuram duplici sedilium ex herbis contexto ordine circumducitur. In Circi veluti umbilico Panis Arcadiae numinis syringa pinu lauruque formata Gentis extat insigne. Meridiem versus post sedilia, legum sunt adversus circum, marmoreae propositae tabulae, ita ut ex omni caveae parte legi, perspicique possint. Supra tabulas stratae eminent Cardinalibus et ipsis ex herba quoque sedes, unde in omne theatrum facilissimus patet aspectus. Haec in loca ex omni Urbe celebratum poeticos ludos magna cum Praesulum tum litteratorum hominum convolat manus...* ».

(Dalle *Scritture originali* dell'Archivio d'Arcadia, p. 189-191; questa descrizione inedita del Bosco Parasio sul Palatino fu recentemente pubblicata dal prof. A. Monaci nel *Giornale Arcadico* del 20 settembre 1914, p. 278).

(3) Gravina, *op. ital.* Napoli 1757, p. 272.

Arcades his oris, genus a Pallante profectum,
Qui regem Evandrum comites, qui signa secuti,
Delegere locum et posuere in montibus urbem,
Pallantis proavi de nomine, Pallanteum (1).

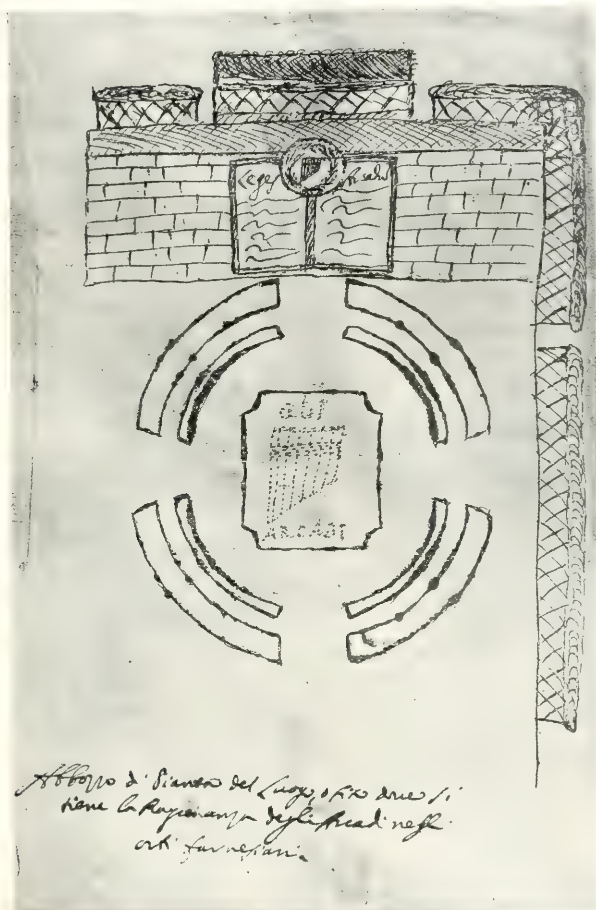


Fig. 1. — Anfiteatro pastorale inaugurato il 7 Giugno 1693
negli Orti Farnesiani.

Della graziosa concessione si mostravan grati i verseggiatori. Troviamo proposte d'erigere nel bosco Parrasio a Ranuccio II ed al figliuolo Antonio (*Caristo Aiatinio*) una lapide di memoria « . . . . [illegible]

(1) Verg. *Aen.* VIII, 51-4; cfr. i passi ben noti in Varrone, Livio, Dionisio d'Alicarnasso, Ovidio, Strabone, Plinio, Solino, Plutarco, Giustino, ecc.

antiquas sedes receptos » (1). E ciò, oltre un cinquantennio prima che fosse incisa l'iscrizione del 1750 ricordata dal Morei (2).

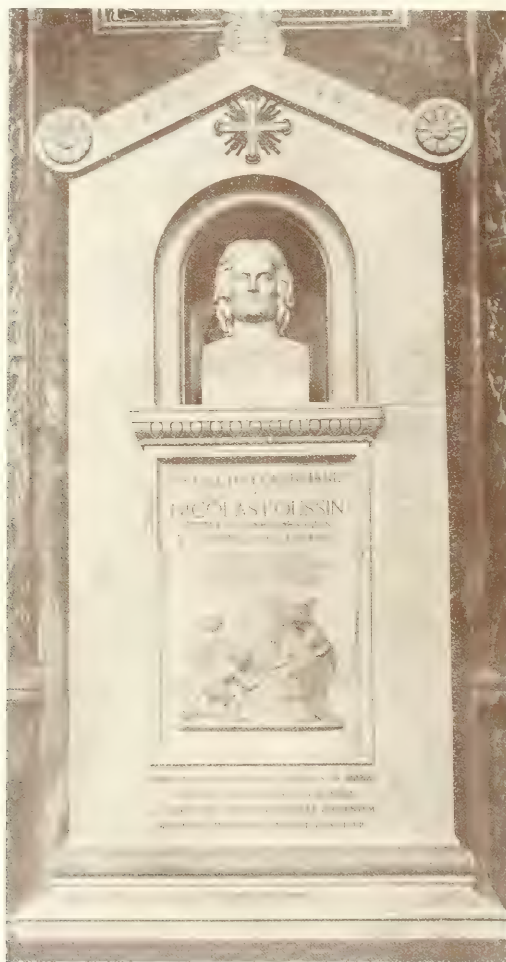


Fig. 2. — Monumento del Poussin
nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina.

Non ospitalità soltanto concedevano i Farnese; largivano somme ingenti, permettevano che in alcuni locali del palazzo fosse la « Capanna del Serbatoio », il luogo cioè dove, dall'Ottobre al Calendimaggio, si tenevan le adu-

(1) Dal Cod., *Scritture originali d'Arcadia*, tom. I, ff. 114, 115.
(2) *Op. cit.*, p. 154.

nanze che la stagione allontanava dal bosco Parrasio, e dove eran la Segreteria, l'Archivio e l'abitazione del Custode; ed innalzavano, in prossimità della fontana dei platani, provvedendo ad ogni spesa, anche per esser grati ad Alessandro Guidi *(Erilo Eleonco)*, poeta della Serenissima Casa, un teatro (fig. 1) « al nostro uso pastorale, con la direzione e continua assistenza dei gentilissimi *Floralbo*, *Fronimo* ed *Erbenio* », inaugurato il 7 giugno 1693 con grande pompa. Furon così numerosi gli spettatori che « molti, non potendo in altra forma vedere il teatro e sentire i canti dei pastori, avevano occupati i rami anche



Fig. 3. — « I pastori d'Arcadia », dipinto di Bartolomeo Schidone ora nella Galleria Corsini.

più alti degli alberi vicini » (1). Il recinto era in forma di « ovato, con tre ordini di sedili fatti con legnami terrapienati perchè vi naschi l'herba per far verdura, dove si mettono tutti a sedere con bon ordine sino a che ne capono » (2).

Le palizzate dei sedili eran rivestite di lauri e s'aprivan per modo che quattro strade conducessero alla platea nel cui mezzo era, in pianticelle di bosso l'insegna dell'Accademia, la settemplice siringa con lo scritto « Gli Arcadi » ed una corona di alloro e di pino; simboli di perfetta armonia e di poesia eroica e pastorale, ripetuti in un disco sul muro a capo del teatro. Gli scanni per i cardinali ed altri personaggi ragguardevoli stavano al di fuori ed in luogo elevato.

Celebravansi in questo teatro, con concerto di flauto ed altri strumenti boscherecci, i giuochi olimpici dell'intelletto; ed ai vincitori, designati da

(1) *Racc.*, vol. I, p. 183.

(2) *Scritture Farnesiane*, filza 1414, Arch. di Stato in Napoli.

quattro giudici, s'inviavan corone di lauro e di mirto, legate con un nastro di seta verde e con sigillo dell'Olimpiade corrente (1). Durante la celebrazione doveva essere « sul desco... a mano manca... la corona della Custodia, di pino e di lauro intrecciati ed intessuti con un ramo di edera », il tutto con sigillo (2). Pur nel teatro eran le lapidi decretate a pastori Arcadi defunti « conosciuti ed abbracciati dal mondo tutto », durante il periodo Palatino (il sessennio precedente al 1699) e nelle quali non doveva esser segnato che il nome pastorale dell'estinto. Ne ebber Marcello Malpighi *(Terone Filacio)*, Leonardo da Capua *(Alcesto Cillenco)*, Francesco Redi *(Anicio Traustio)*. Fu questi, anzi, il primo ad aver inciso il proprio nome negli Orti Farnesiani e fu la sua lapide del seguente tenore:

C · U · C ·
ANICIO · TRAVSTIO · P · A · DE ·
PHILOSOPHO · ET · POETÆ · AL
PHESIBOEVS · CARYVS · ARCAD ·
CVST · AMICO · CARISS · POS · OLYMP ·
DCXIX · AN · I · AB · ARC · I · OLYMP · II ·
AN · III · CVM · LVDI · AGERENTVR · (3).

Questa lapide era l'unica che vi rimanesse al tempo del Mancurti (4).

A regolare la vita dell'assemblea, a sedare i dissensi dell'*irritabile genus*, non poteva bastare il solo volere dei diversi Custodi ed i pochi avvertimenti, stesi nel « Libro d'Oro », ai quali obbligavasi ogni pastore all'atto del giuramento. Occorrevan norme minuziose: « Durante le ragunanze al bosco Parrasio cinquanta posti rimangan sempre vuoti per comodità degli Arcadi recitatori, il discorso non ecceda un quarto d'hora di lunghezza; l'egloga latina non sia di più versi che di sessanta, la volgare non passi terzetti cinquanta; le composizioni brevi non eccedano versi ventiquattro » (5). Curiose restrizioni che paion discordare dalla verbosità propria dell'Arcadia.

Fu solenne, il 20 maggio 1696, la promulgazione delle leggi. Scolpite su due grandi tavole marmoree, dono del principe Farnese, e deposte nel centro del teatro, furon singolarmente lette e sancite colle formole rituali ed affisse collo stemma arcadico nella muraglia a capo del teatro, ove esistevano ancora al tempo di Morei (6). Si udì in quel giorno pur la ciceroniana allocuzione del Gravina che, avendo avuto incarico di chiuder le leggi in poche formule latine arcaiche, parlò in modo d'apparirne invece l'autore e fu poi, non è a dire con quanto suo fiele, « costretto a dichiarare pubblicamente che di quelle leggi non era stato che l'estensore » (7). Malgrado la solennità della promulgazione il decalogo non doveva esser obbedito in ogni sua parte. L'articolo VII decretava l'esclusione di ogni verso non perfettamente corretto:

Mala . carmina . et . famosa . obscœna . superstitiosa . impiave . scripta . ne . pronunciantor (8).

(1) *Scritt.*, tom. I, p. 135.
(2) *Racc.*, vol. II, p. 35.
(3) Morei, *op. cit.*, p. 132.
(4) *Vita di G. M. Crescimbeni*, Roma, 1729, p. 25.
(5) *Scritt.*, tom. I, p. 129.
(6) *Op. cit.*, p. 28.
(7) Tiraboschi, *Stor. della Lett. Ital.*, VIII, 402.
(8) J. V. Gravinae, *Opuscula*, Roma, 1696, p. 192.

Ma nell'adunanza del 22 settembre 1698, *Eraste Mesodattico*, l'abate Francesco Cavoni ed *Alburnio Ripeo*, l'abate Giovanni Vignoli, recitarono un'egloga latina che terminava lamentando di dover tacere il vero:

> « *Usque adeo miseri sumus, ut nec vera profari*
> *nos liceat! Lex dura nimis, nec digna tabellis*
> *Arcadicis, quas signat Amor virtutis et aequi* ».

Conteneva, per altro, allusioni mordaci e v'eran satireggiati e preda alla maldicenza sopratutto l'abate Guidi, sotto il nome di *Alfeo*, e Giovanni Santorio (*Cratino Emerasio*) che tentò rispondere con un epigramma estemporaneo. Ne derivò che l'agente dei Farnese, il conte Ferini (*Erbenio Paragenite*), il quale, forse prevedendo l'« eccesso » aveva invitato l'abate Custode ad una



Fig. 4. — Ruderi della « fontana de gli spechi », scoperti nel Marzo 1914.

particolare censura preventiva, spinta dal Crescimbeni sino alla correzione di non pochi passi, risentì forte sdegno per quanto accadeva e specialmente perchè s'osasse offendere il poeta della Casa ospitale. Egli avvertì, il giorno dipoi, gli Arcadi che « così pubblico era divenuto il disordine da non dargli più l'animo di somministrar loro più oltre il giardino nè il comodo delle stanze in palazzo senza partecipazione del Serenissimo Signore » e parlò di voler far guastare il teatro. E, dopo un lungo tergiversare e l'elezione di giudici che sentenziassero sulla colpevolezza dei « delinquenti » che si dichiararono puri da ogni intenzione di ferir chicchessia, ed il succedersi di congregazioni nel palazzo Farnese ad alcune delle quali assisteva *Erbenio* mostrando interessamento ed « addormentando con queste maniere il corpo dell'Arcadia » giunse, il 27 maggio 1699, la decisione del duca di Parma di non voler « tollerar più che il Suo giardino di Campo Vaccino serva di sfogo per private passioni e tanto meno di teatro per recitar satire e maldicenze » (1). Decise l'Arcadia d'indirizzare a S. A. una « *lettera di sincerazione* » chiedendo la restituzione delle lapidi già erette e diede incarico al Custode di trovar altro luogo per le ragunanze. Impresa non facile se esatta l'affermazione che il Felini ed il Gravina, memore, s'adoprassero in ogni modo perchè fosser negate tutte le località adatte

(1) *Scritt.*, tom. II, ff. 627-33.

nella speranza di veder rovinare l'Accademia che trovò, in fine, degna sede in un bellissimo prato contiguo al giardino del duca Salviati » (1).

Rimasero al Palatino le tavole delle leggi e le lapidi insino ai giorni del Morei; e l'insegna dell'Arcadia, scolpita in un disco, fu ancor veduta dal Nibby nel 1838 (2). Poscia, cumuli d'immondezze e terre di scarico s'ammassarono su quei luoghi. E nulla ricordava che, per sei anni, vi s'eran dato convegno letterati illusi d'indirizzar su di un nuovo sentiero lo spirito della poesia nostra. Robinie pseudo-acacie e fetidi ailanti crebbero su quel terrapieno dove e leggi ed emblemi arcadici erano ancor visibili poco meno di un secolo addietro, nel 1829, allora che dallo Chateaubriand, ambasciatore di Francia, fu innalzato, nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, un ricordo funebre a Nicola Poussin, morto a Roma nel 1665, venticinque anni innanzi la fondazione dell'Arcadia.



Fig. 5. Ninfeo e rampe.

Nel paesaggio: *Les bergers d'Arcadie, ou la Félicité sujette à la Mort*, dipinto dal Poussin nel 1653, acquistato da Luigi XIV ed ora al Louvre, un pastore è in atto di decifrare, su di un grande sarcofago (di Androgeo?), l'epigrafe: « ET IN ARCADIA EGO ».

Sulla tomba del pittore seicentista (fig. 2) vediamo, in bassorilievo, un'accademica riproduzione di questo quadro con la dicitura che dovrebbe pur leggersi sulla variante dello stesso autore, oggi nella collezione Devonshire in Londra. Identica espressione è scritta sotto ad un cranio nel dipinto di Bartolomeo Schidone († 1615) ora nella galleria Corsini (fig. 3). Quale epitaffio è menzionata da J. G. Jacobis (1769); da J. B. Michaelis (1771); nel *Pervonte* di Wielands (1778) tradotto da Delille; da Herder (1785–1789) nella « ricordanza » tradotta dallo spagnuolo. Weissens componeva nel 1782 un'opera pastorale: *la tomba di Arcadia* e il duca di Sassonia-Gotha scriveva nel 1815 il romanzo: *un anno in Arcadia*.

Come nei racconti di Merkels (1800) e di Hoffmann (1821), AUCH ICH IN ARKADIEN forma il motto degli *Italienischen Reisen* di Goethe (1816–1817), ascritto fra gli Arcadi, sin dal gennaio 1788, qual *Megalio Melpomenio;* e nel primo e quarto verso di *Resignation* (1786): *Auch ich war in Arkadien geboren,*

(1) *Scritt.*, tom. II, I. 602 f.
(2) *Op. cit.*, II, 936.

lo Schiller lasciava intendere che l'esser nato poeta avrebbe dovuto essergli coefficiente massimo di fortuna nella vita. Egli ricordava forse le delizie riserbate ai poeti e celebrate nell'Arcadia del Sannazzaro, stampata in Napoli nel 1502, la quale, diffusa e tradotta in tutta Europa, sparse a piene mani i fiori silvestri educati nei giardini e nelle serre dall'idillio greco e dell'egloga latina, già colti in parte dal Petrarca, dal Boccaccio e dal Poliziano; sotto pastoral costume e con pastoral semplicità di stile il poeta quattrocentista spiega (a giudizio del Gravina) mirabil tenerezza di affetti. Le tenerezze letterarie dell'Accademia seicen-



Fig. 6. — Nicchie del ninfeo absidato.

tesca covavano invece dissenzione e discordia, così da far ricordare la difficoltà del reggere l'Arcadia (1), espressa nel responso delfico: Ἀρκαδίαν μ' αἰτεῖς (2), che potrebbe volgersi in: *dici poco!*

Al dire di Polibio, soltanto la musica (la vera musica) utile a tutti ma necessaria agli Arcadi, riusciva talvolta ad assopire la loro innata fierezza (*Hist.* IV, 20-21).

Ma nè musica nè poesia bastavano neppure a tener svegli gli accademici. Così scriveva dell'Arcadia, nel 1817, Charlotte Eaton (*Rome in the nineteenth century*. London 1823, III):

« Questa confraternita pastorale si dà convegno in un salone adornato dai ritratti dei più celebri membri defunti; hanno l'onore d'esservi compresi Sir Isaac Newton e parecchi altri filosofi nostri.

(1) Cic., *ad Att.*, X, 5.
(2) Herod., I, 66.

« Una volta al mese, spinti forse dall' influenza lunare, s'adunan per alleggerire lo spirito e flutti di vacuità scaturiscono da ogni labbro. Fui trascinata in un'adunanza e per tre interminabili ore sopportai la ininterrotta recitazione d'insipidissimi versi. Nulla di più risibile che veder alzarsi un omone incappottato e con le scarpe sudicie, rispondere all'appellativo di *pastor Corydone* e udirlo decantare le proprie pecore o lamentare la crudeltà della sua Fillide; ne fu interrotto dal rumoroso russare di un pingue collega arcadico.

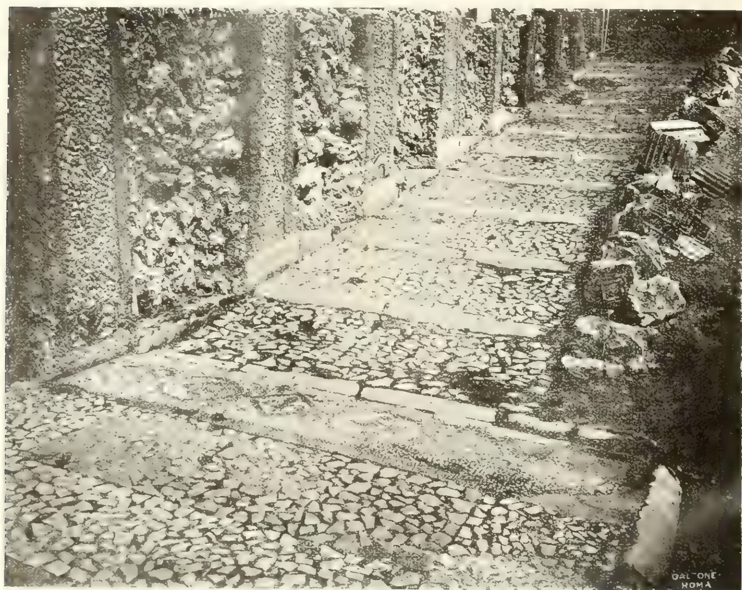
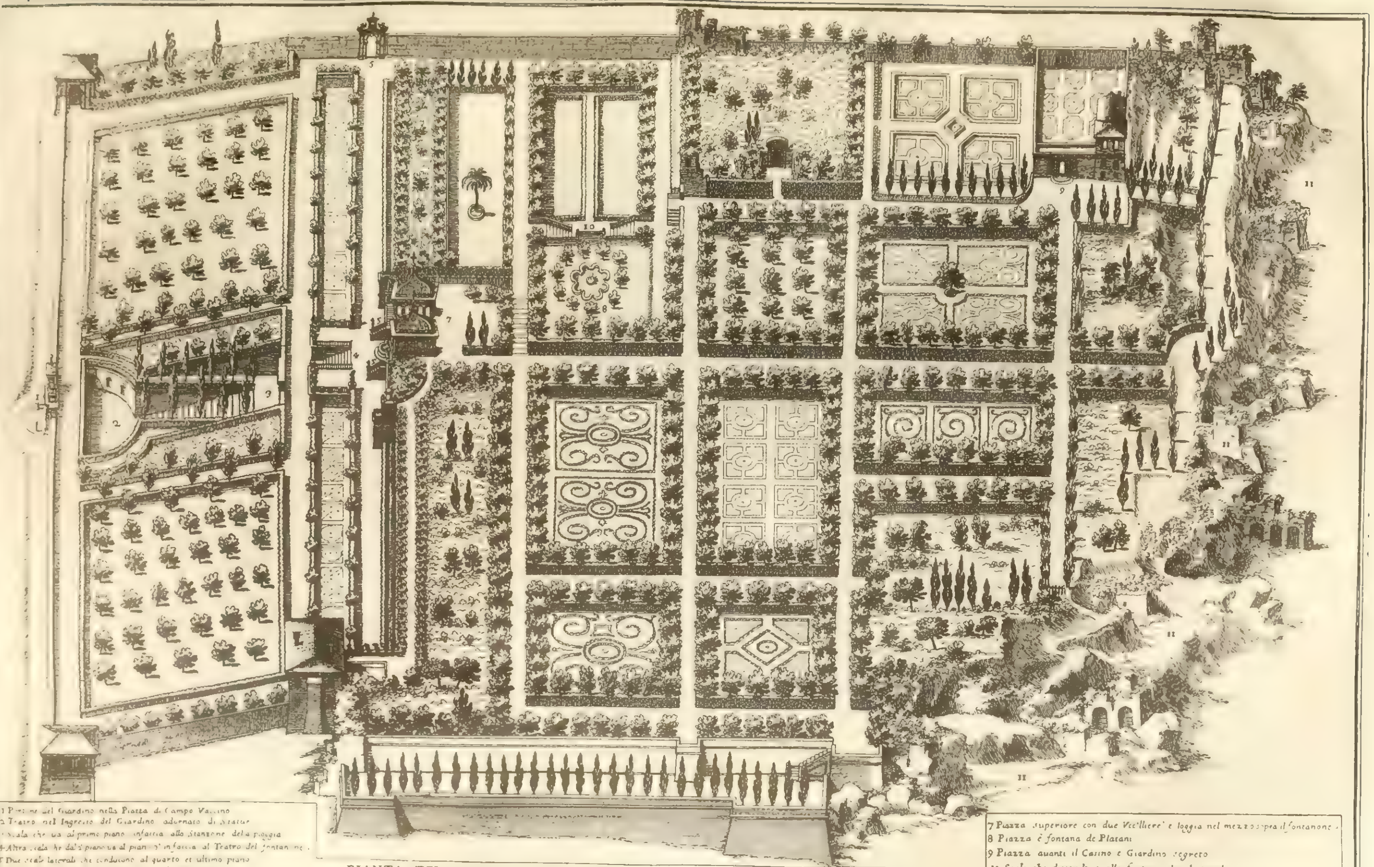


Fig. 7. — Rampa destra.

« Iersera s'ebbe seduta straordinaria in onore dell'improvvisatrice Rosa Taddei, proclamata pastorella; in quest'occasione la sala non aveva il solito aspetto miserevole di banchi vuoti, ma faceva pompa di cardinali, duchi, duchesse, ambasciatori e di Canova che ci era compagno. »

Formulai il piano delle ricerche valendomi di una incisione di G. B. Falda illustrante la pianta del giardino del ser. duca di Parma sul monte Palatino. Raffigura a sinistra la porta del Vignola che dalla « piazza di Campo Vaccino » metteva, per un cortile absidato, ad una rampa fiancheggiata da cipressi. Segue la scala che conduceva al « teatro del fontanone » e due altre laterali che, salendo di fianco alle uccelliere, raggiungevano la spianata superiore del giardino « quarto ed ultimo piano » a scomparti rettangolari limitati da filari d'alberi a chioma larga e suddivisi in ajuole a mosaicultura d'*opus topiarium* (tav. A).

Uno scomparto prossimo alle uccelliere è, nell'incisione, la « piazza dei platani » e quivi era la fontana d'egual nome, con bacino a frastagli recinto da un'alberata circolare. A Sud-Est del piazzale son due vaste piscine rettan-



Horti Farnesiani.

golari o specchi d'acqua circoscritti da viali ed occupanti l'area palatina di fronte all'ingresso della *domus Flavia*; ne emergevano i ruderi all'angolo settentrionale della Basilica ed all'angolo orientale del Larario imperiale.

Nella zona tra la fontana dei platani e le grandi piscine sono delineate due rampe con una sporgenza nel mezzo: « Scale che discendono alla fontana de gli spechi ». Riconobbi lo spazio confinato da ruine e da alberate racchiudenti una grande peschiera, prossima alla fontana dei platani, dove radunavansi gli Arcadi insino al 1699.

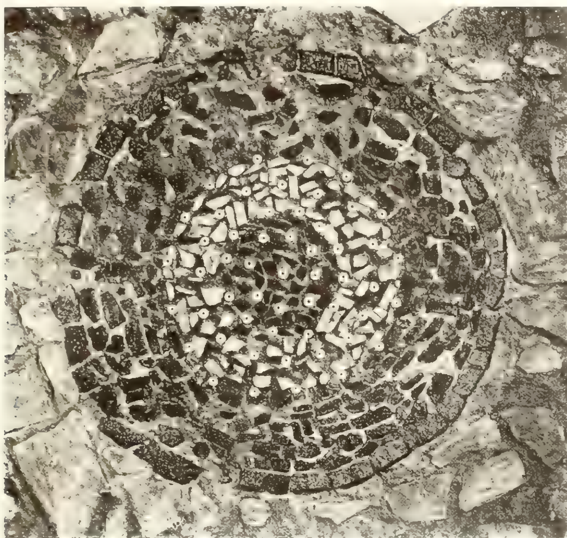


Fig. 8. — Mosaico a tubetti di piombo.

Rimosse le terre di scarico e le immondezze, stendentisi a scarpa dalla platea orientale degli Orti Farnesiani sulla via moderna, che sale per l'area palatina al fianco occidentale del palazzo dei Flavi, apparvero le vestigia della « fontana de gli spechi », fiancheggiata da rampe (fig. 4).

Il ninfeo, absidato, del diametro di m. 6,50, doveva essere originariamente ricoperto da cupola a semicatino; contiene tre nicchie, larghe m. 1,02; una nel mezzo e le altre di fianco. L'ala sinistra del ninfeo fu tagliata in una antica sostruzione di pietrisco in selce che si estende per oltre cinque metri. Attorniava l'abside, internamente, una banchina, formata di frammenti marmorei, larga m. 0,50 ed alta m. 0,20, interrotta dalle nicchie e limitata da un canaletto semicircolare per smaltire le acque (fig. 5).

Chiudeva la fronte un muro a cortina con quattro pilastri sporgenti così al di fuori come all'interno, e con un'apertura nel mezzo. I pilastri sono larghi m. 0,50 e sporgono m. 0,15, le incassature sono larghe m. 0,80; internamente queste sono profonde m. 0,30 e larghe quanto le esterne. Le tracce della soglia mostrano che il muro, grosso m. 0,80, aveva un'apertura mediana larga m. 1,50.

Le nicchie (fig. 6) sono incrostate da stalattiti e gli spazii intermedii da meandri ed anelli in mosaico e da stucchi, dei quali l'uno sembra rappresentare due [illegible] lottanti in cima a rupi intonacate con detriti iridescenti su sfondo di mosaico in smalto azzurro. Il piano delle nicchie, incrostato di ghiaietta o ciottolini piatti, conteneva zampilli d'acqua od era sormontato da una statua come indicano le tracce del basamento. Il pavimento dell'abside era in mosaico; in una delle incassature, tra i pilastri, ne rimangono tracce a fondo in marmo bianco, con una fascia di tessere di porfido rosso, che limita il campo di giallo numidico.

Delle due scalee ai lati dell'abside rimane la destra (fig. 7), per m. 12,50; è larga m. 2,50 e fiancheggiata da un muro a pilastri, e con inquadrature rivestite di stalattiti come quelle del ninfeo. I pilastri conservano traccia di mosaici policromi, raffiguranti piante e motivi architettonici. Un muro a macèra, alto m. 0,70 sino alla coltellata a mattoni, serviva da parapetto.

La rampa ha la pendenza del 5,05 °/₀; è suddivisa da cordonate in peperino, distanti circa un metro, ed ha pavimento di scaglie in selce. Vi addossai una sfinge marmorea Cinquecentesca rinvenuta in quelle vicinanze (tav. B).

Di fronte all'abside aprivasi un pianerottolo leggermente declive, largo m. 2,85, a mosaici di serpentino, porfido e marmo giallo. Una fascia a risvolto, larga m. 0,65, ove il pianerottolo congiungesi alla rampa destra, è composta da rombi ed elissi racchiudenti l'arma dei Farnese « al campo d'oro con gli azzurri gigli » (Puccio campanaio, *Centiloquio*). Le incorniciature sono di porfido rosso, i gigli di serpentino verde, i fondi di ciottolini collocati per taglio, gli ornati di terracotta rossa su sfondo di marmo bianco, le fascette di mosaico in lava basaltina grigia.

In tempi posteriori, il resto del pianerottolo fu rozzamente diviso in fascie di scaglie di travertino ed in riquadri di scaglie di selce.

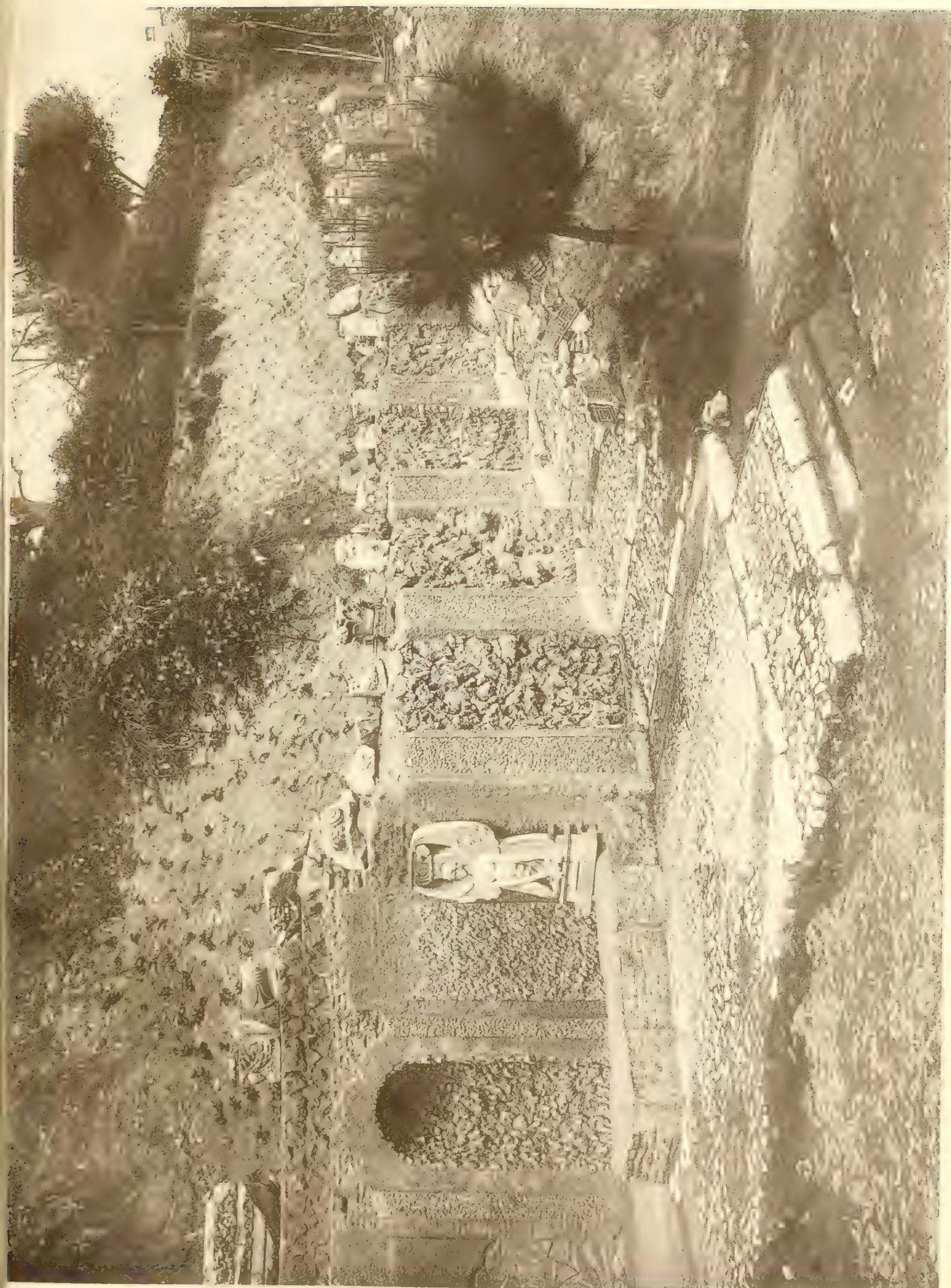
Rimane, nel mezzo, un disco composto da quattro anelli concentrici (fig. 8), di porfido rosso, serpentino verde, marmo giallo e porfido, del diametro di m. 0,58; 0,53; 0,32 e 0,16. Sul penultimo anello e nel centrale sono quattro cerchi di tubetti in piombo, destinati ad uno degli scherzi abituali nei giardini della fine della Rinascenza. Al disotto, due fistole plumbee, lunghe due metri e con diametro esterno di m. 0,05, terminano, a guisa di rastrello, con altri due condotti normali, lunghi m. 0,30 e muniti di cinque zampilli verticali per giuochi d'acqua.

Una cordonata di peperino divide il pianerottolo da altro più basso, lungo m. 7,00 e largo m. 0,85, a semplice fascia di scaglie in travertino racchiudente uno specchio in scaglie di selce. Di fronte al secondo pianerottolo è incassato un tubo di piombo con chiavarda a vite, munito, per l'intera lunghezza, di molteplici tubetti distanti, l'uno dall'altro, m. 0,12, dai quali l'acqua zampillava in getti verticali formando una siepe liquida. Tutte le acque erano smaltite da un fognolo, lungo m. 6,10 e largo m. 0,40 sull'asse del ninfeo, sotto il disco centrale e da due tubi in terracotta del diametro di m. 0,10, convergenti in un pozzetto quadrato, largo un metro.

L'insieme ricorda gli ultimi giorni del Rinascimento, quando illustri famiglie erano ancora Mecenati ai migliori genii del tempo; ricorda una pagina singolare nella storia della nostra letteratura.

Fu dato scoprire tali vestigia mentre la flora classica Vergiliana e quella indigena mediterranea rivivon sul Palatino accanto alle flore delle quali l'Europa arricchivasi, anche per merito dei Farnese, nel primo Seicento.

Giacomo Boni.



STATUINA DI CRISTO DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.



NELLA Galleria Sangiorgi, sotto la denominazione di « Poetessa seduta d'arte ellenistica », esisteva la statuetta che qui presentiamo (tavola), e il cui acquisto fu approvato per il Museo dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti. Le indagini da me fatte per determinarne il luogo di trovamento non hanno sinora dato sicure notizie; sembra però più delle altre probabile la voce che essa sia stata trovata a Civita Lavinia. In ogni modo io confido, che questa incerta sede di nascita possa presto, anche pel buon volere di chi ha venduto, esser assicurata e documentata.

La statuina in marmo lunense rappresenta un giovane seduto su un *diphros* a spalliera. Le gambe tornite del *diphros* terminano a zampa leonina, sul sedile è posto un cuscino. La spalliera è ricoperta con un drappo posto a cavalcione sull'asta orizzontale superiore e tratto sino a coprire in parte il cuscino. Un tipo simile di sedia che si distingue per leggerezza di costruzione dalla *cathedra* e più ancora dal *thronos*, e che ha in più la spalliera a distinguerlo dal *diphros*, mi sembra piuttosto raro, per quanto, date le forme affini, sia ammissibilissimo tra i tipi di mobili romani. In ogni modo un esempio ne ho trovato in un medaglione di Severo Alessandro (1).

La statuina è lavorata del tutto separatamente dalla sedia, nella quale è poi incastrata e fissata mediante un perno. Anzi sedia e base sono tratte da un blocchetto di marmo greco e non lunense come la figura. Il personaggio è rappresentato in aspetto del tutto giovanile; i capelli lunghi e ricciuti, lavorati con uso assai moderato del trapano, scendono con ciocche veramente un po' esigue dietro le spalle. Il viso pieno e rotondetto, privo affatto di rughe e di peli, sembra accennare a giovanissima età. Gli occhi con la pupilla segnata e con le ciglia giranti un po' in alto sembrano guardare come attoniti nel vuoto, il naso breve e aggraziato è rotto alla punta, la bocca piuttosto ampia sembra schiudersi a parlare. Su tutto il viso è diffusa una dolcezza e una grazia quasi femminea.

Il collo è piuttosto lungo, le spalle di giusta ampiezza, il petto alquanto gonfio e saliente sotto la tunica, sì da giustificare quasi il nome col quale la statuina era nota nel commercio antiquario romano di « poetessa ellenistica ». Le braccia sono difettose nelle proporzioni, particolarmente troppo corto l'omero destro e male espresso l'attacco della spalla. Il braccio sinistro è rotto e mancante poco sopra il polso, la mano doveva o aprirsi accompagnando con largo gesto il discorso, oppure essere raccolta a benedire, come nella maggior parte delle figurine analoghe dei sarcofagi. Sulla coscia destra si ha l'appoggio di

(1) COHEN, 407, raffigurato in HIRSCH, *Samml[illegible]* [illegible] *Abteilung*, tav. 32, n. 2030.

un puntello per detto braccio. La mano sinistra tiene, separandoli con le dita, [illegible]

Come errate le proporzioni delle braccia, così pure sono troppo corte le gambe, e troppo arretrato il piede sinistro, sì che la gamba destra non è affatto modellata, non si sente sotto la stoffa, e in ogni veduta che non sia perfettamente di fronte, viene a terminare con lo sgradevole angolo acuto del ginocchio.

Le vesti consistono in una tunica a maniche brevissime, e in un pallio che dalla spalla sinistra girando dietro il dorso, e lasciando libero il braccio destro, viene a posarsi sulle gambe. Il partito di pieghe è, più che sobrio, forse timido e gretto, ma ben disposto e di effetto non sgradevole.



Fig. 1. — Il sarcofago di Giunio Basso.

La calzatura consiste in una *solea* con due semplici corregge piuttosto larghe che lasciano scoperte le dita e quasi tutto il piede. Il piede sinistro manca della parte anteriore che già in antico era eseguita a parte.

La base ha forma di trapezio irregolare, corrispondendo una maggiore larghezza alla parte posta sotto il piede destro, è ornata di due listelli e di un piccolo guscio che girano però solo sulla fronte e su parte dei due fianchi, arrestandosi sotto il piede anteriore della sedia. Essendo lasciati grezzi la parte posteriore dei due fianchi e il dorso, è agevole pensare, che la statuina fosse destinata a essere accolta in una nicchia, e viene anche fatto di supporre, che essa potesse aver fatto parte di uno di quei grandi sarcofagi a nicchie e colonnine, o a tabernacoli, cui si è dato il nome di sarcofagi di Sidamara dal famoso esemplare colà rinvenuto (1) e ora attribuiti dal Wulff a fabbriche di Antiochia (2). Ma a questa seconda ipotesi farebbe qualche difficoltà, il fatto, che, posta la statuina nella nicchia in posizione frontale, la base della figura non sarebbe parallela alla linea di base dell'ipotetico sarcofago, ma la taglierebbe, facendo sporgere obliquamente l'angolo acuto posto sotto il piede destro.

(1) REINACH S. in *Monuments Piot*, IX, pag. 180; cfr. anche STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, pag. 40; MUÑOZ in *Bull. Arch. Crist.*, 1905, pag. 79 e in *Arte*, 1906, pag. 130; MENDEL in *Bull. de Corr. Hell.*, 1909, pag. 333.

(2) *Altchristliche und byzantinische Kunst*, pag. 110.

L'identificazione di questa statuina con la figura del Cristo è sicura, basta confrontarla con l'analoga rappresentazione del Divino Maestro in un certo numero di sarcofagi cristiani di cui reco qui alcuni esempi tra i più importanti e i più belli del gruppo (1). Il primo (fig. 1) è il celebre sarcofago di Giunio Basso delle Grotte Vaticane, ed è importante, perchè reca un' iscrizione datata. L'altro tra i più cospicui per bellezza e conservazione (fig. 2) è nelle collezioni del Museo Lateranense. Del terzo che è in S. Francesco a Ravenna (2) posso per cortesia del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti comm. Corrado Ricci dare il dettaglio della testa del Cristo (fig. 4) ponendola a riscontro con la nostra testa (fig. 3).



Fig. 2. — Sarcofago del Museo Lateranense.

E ai saggi migliori di arte cristiana ci richiama l'analisi stilistica della statuina, con gli errori di proporzione nella testa, nelle braccia e nelle gambe, con l'aria attonita e ingenua del volto, col trattamento degli occhi a pupilla profondamente scavata, con quello dei capelli e delle pieghe del vestito, timido e gretto, non di quella timidezza dell'arte che non ha mai fatto, ma di quella che ha cominciato a disimparare, a perder la bella sicurezza di sè.

È noto, quanto sia scarso il numero delle sculture a tutto tondo nella primitiva arte cristiana. La tendenza avversa al *signum*, all'idolo, che trionfò con incomposta violenza nel movimento degli Iconoclasti, è sempre un po' esistita nel sentimento cristiano primitivo, e si comprende bene, che così dovesse essere, se la nuova religione voleva veramente differenziarsi da tutte le altre precedenti. Ciò non ostante una dozzina di statuette ci sono state conservate, e di altre si ha memoria negli autori (3). Ora se alla rarità si aggiunge la bellezza relativamente grande della figurina, si comprende quanto cospicuo acquisto abbiano fatto con essa le collezioni cristiane del Museo Nazionale Romano (4).

(1) Di sarcofagi con la figura di Cristo [illegible] sedente, il Garrucci nella sua grande raccolta di monumenti dell'Arte Cristiana ne pubblica di molti in Roma, [illegible] Gallia, d'Africa. Alcuni sembrano persistenze assai tarde del tipo [illegible] esistente nel monastero di S. Caterina, ora nel Museo Nazionale [illegible] p. 17[illegible]. Il Cristo seduto nell'insigne vaso di marmo [illegible] *L'Arte Italiana*, p. 57, è senza testa, ma probabilmente [illegible]

(2) È pubblicato dal Garrucci [illegible] e da molti altri [illegible] *Storia*, p. 196.

(3) Non calcolo in questo numero le due [illegible] la cui attribuzione all'arte cristiana primitiva non è ammessa da tutti.

(4) Tali collezioni recentissimamente ordinate e prossime ad esser esposte non sono numerosissime, ma sono di molto pregio. Nucleo principale di esse è l'antica collezione Kircheriana,

A me pare, che la sola celeberrima statuetta lateranense del Buon Pastore (1) possa, per dolcezza di espressione, nobiltà di lineamenti, sapienza di concezione e di impostamento, porsi accanto alla nostra, restandole assai inferiori le altre poche sculture conosciute.



Fig. 3. — Dettaglio della statuina del Museo Nazionale Romano.

E credo proprio, che ai primordi dell'arte cristiana debba ricondursi, se non questa nostra figurina, per lo meno la creazione del tipo al quale essa si riporta. Chè non è altro questo tipo se non l'adattamento più primitivo, più spontaneo, meno elaborato di un tipo dell'arte primitiva pagana. L'artista (cristiano o no, non importa) cui era commesso il tema nuovo di creare la figura del Dio, fattosi uomo e maestro agli uomini di dolcezza e di bontà, e ucciso in giovane età, ancora vegeto e bello, Lui che della figura umana aveva assunto la più nobile espressione *(speciosus forma prae filiis hominum)*, l'artista

sceltissima e di grande importanza per la storia dell'archeologia cristiana, perchè in essa cominciò i suoi primi studi, sotto la direzione del padre Marchi, Giovanni Battista De Rossi. Delle cose aggiunte a quel primitivo nucleo, non poche rivestono grande importanza.

(1) Marucchi, *Museo Lateranense*, p. 13, tav. XIV, 1.

dunque non fece che attribuire a questo nuovo soggetto quanto di più degno l'arte classica aveva apparecchiato per rappresentare la figura umana. Apollo, Mercurio, Alessandro Magno in certe loro peculiari raffigurazioni più dolci, più umane, più benevole, forniscono il modello.



Fig. 4. — Dettaglio di un sarcofago di Ravenna.

Certo non si può guardare questa nostra statuina, senza sentire, che agli occhi dello scultore fluttuarono nel crearla, quali visioni vaghe, e purtroppo dal suo scalpello non più raggiungibili, la benevola dolcezza dell'Ermete di Olimpia, la fresca ingenuità di qualche Apollo giovanetto (1) la passione dolorosa e nobile del così detto Alessandro morente.

Perchè tale nobile sforzo, quasi commovente in artisti di così misera età, di raccogliere in una sintesi di bellezza e di bontà, e di offrire al Cristo il fiore più degno della grande arte classica, non sia stato coronato da pieno e durevole successo, e a quale più vigorosa corrente di pensiero o di insegnamento dogmatico sia dovuto il definitivo trionfo del tipo del Cristo barbato, non è mio compito d'indagare.

(1) Più che ad altri penso al delizioso Apollo seduto [illegible] cui il valore artistico è stato così giustamente celebrato e fatto conoscere dal Savignoni (*Ausonia*, 1907, p. 55).

[illegible] io volevo, concludendo, ricordare, che a determinare l'età della nostra [illegible] con una certa maggiore sicurezza che non potrebbero dare i criterii stilist[illegible]i. ci vengano in soccorso una tradizione raccolta dal *Liber Pontificalis* [illegible]rizione del sarcofago già preso a confronto di Giunio Basso. Dice il primo [illegible]o, che Costantino aveva donato alla basilica Lateranense una statuetta d'argento del Cristo sedente in trono tra gli Apostoli (1). Il sarcofago poi di Giunio Basso, nel quale pure con arte meno raffinata è riprodotto il Cristo imberbe e sedente, non può essere stato scolpito dopo il 359, nel quale anno Giunio Basso morì (2).

Può essere stato anche lavorato parecchi anni prima. Anzi tale ipotesi è creduta molto probabile da valenti studiosi per criterii stilistici, cioè pel disegno corretto, per la concezione scultoria del rilievo, per la tecnica aliena dall'abuso del trapano. V'ha perfino chi, confrontando queste caratteristiche dei rilievi del sarcofago di Giunio Basso con la maniera piatta e coloristica dei rilievi costantiniani dell'arco di Costantino, crede più antico il sarcofago, e giunge a datarlo alla fine del III secolo (3). Questa ipotesi è forse un po' arrischiata, ma in ogni modo, se prima del 359, ossia nella prima metà del sec. IV, la figura del Cristo imberbe sedente quale maestro era entrata nel repertorio dei mercanti di sarcofagi, il prototipo di questa figura deve esser nato almeno nel III secolo, e la nostra statuina che per nobiltà di esecuzione eccelle tra le figure cristiane a tutto tondo, se non si possa dimostrare pertinente ancora a quel secolo, non può certo discendere oltre la prima metà del successivo.

Circa l'origine del tipo, la provenienza della nostra statuina rende ancora più problematiche le conclusioni del Wulff che con ragionamenti alquanto artificiosi si sforza di provare, che l'immagine del Cristo sedente come maestro, deve esser venuta a Roma dall'Oriente, e più particolarmente da Antiochia di Siria (4). Di fronte all'assenza di ogni monumento affine da Antiochia o da qualunque altro luogo di Siria sta, se non con lo stesso valore probatorio del Cristo seduto dipinto nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino (che il Wulff stesso vuole del III secolo, *l. c.*, p. 83) la statuetta del Museo Nazionale Romano la cui origine non è purtroppo così limpidamente documentata come quella dell'affresco, ma che è certamente scolpita in marmo italico, e trovata in Italia.

R. Paribeni.

(1) *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, I, p. 172; cfr. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, p. 149. Questa ritengo la più antica figura documentata del Cristo sedente come maestro. Non sappiamo, come fosse rappresentato il Cristo che Severo Alessandro, e, anche prima di lui, alla fine del secolo II la gnostica Marcellina di Alessandria teneva nel proprio larario accanto a Omero, a Pitagora, a Paolo (Ficker, *Darstell. der Apostel in d. altchristl. Kirche*, p. 44). Il Dutschke però non esita ad attribuire al II secolo il sarcofago ravennate di S. Francesco, donde la nostra figura 3 (*Der iugendliche Christus* in *Ravenna in Ravennatische Studien*, p. 99). L'ipotesi [illegible] forse un po' ardita; in ogni modo la nostra statuina col suo aspetto attonito, con la pupilla pr[illegible]lamente scavata mi sembra alquanto posteriore del meno accurato ma più romano [illegible].

(2) De Rossi, *Inscr.* [illegible] *urbis Romae*, I, 141.

(3) Toesca, *Storia de*[illegible] p. 55 e 77, nota 49. Il Wilpert invece non ammette, almeno per le figure cimiteriali, che vi siano figurazioni di Cristo seduto tra gli Apostoli anteriori al IV secolo. Cfr. *Le pitture delle catacombe romane*, pp. 212, 225. Al contrario il Wulff (*Altchrist. u. Byzant. Kunst*, p. 83) attribuisce al sec. III il Cristo seduto dipinto nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino.

(4) Wulff, *l. c.*, p. 83.

GLI AFFRESCHI INEDITI DI BENOZZO GÓZZOLI A LÉGOLI (PISA).



ANCÓRA un capitolo trascurato della vita di Benozzo Gózzoli; ancóra degli affreschi suoi, inediti e sconosciuti ai più. Forse il ricordo fugace dei dipinti di Légoli e il giudizio superficiale ed errato che di quei frammenti lasciarono, nella loro *Storia della pittura in Italia*, il Cavalcaselle e il Crowe (1), dissuasero i molteplici e affannati scopritori di opere d'arte, e i recenti commentatori e illustratori del Gózzoli dal Mengin e Papini ad Abel Letalle (2), a ricercare, a studiare, a correggere, a pubblicare.

Il Cavalcaselle e il Crowe scrissero:

« Affreschi in Ligoli.

« In una cappella a Ligoli (borgata che trovasi fra Pontedera e Volterra) vedemmo alcuni affreschi che sono attribuiti a Benozzo e fu già da noi avvertito che egli, nel 1480 [p. 124, in nota] erasi rifuggito a Ligoli per causa della morìa.

« L'esecuzione tecnica di questi affreschi è scadente, per la qual cosa crediamo che Benozzo si servisse di aiuti per eseguirli ». E in nota soggiungevano: « La cappella è nella casa di monsignore Della Fanteria, ora defunto (3). Gli affreschi che rappresentano Cristo in croce, la Vergine col Bambino circondata da santi, e la Salutazione Angelica, sono molto deperiti ».

Intanto dobbiamo dir Légoli, non Ligoli, antico castello ora ridotto a paese, situato in comune di Pèccioli, provincia di Pisa. Poi non si tratta di « cappella » « nella casa », bensì di un antico tabernacolo posto fuori dell'abitato, sul crinale di un colle che a sbalzi scoscende a tramontana sino alle acque del Càrfalo, di contro a Tojano « dalle belle botra », e a mezzodì sino alle acque del Melogio e del Roglio, affluente dell'Era; mentre un nodo di vie dal tabernacolo si scioglie e si allunga e risale per Castelfalfi sino al celebre Monastero di S. Vivaldo e di qui a Montajone e a Castelfiorentino, o si interrompe per distendersi sino a Poggibonsi e S. Gimignano, o si curva per attingere le balze di Volterra: il paesaggio scabro e calvo, disseminato di radi ed esili cipressetti, cari all'arte fiorentina del '400; i castelli e le borgate dove il

(1) *St. della pitt. in It.*, vol. VIII, p. 124, in nota, e p. [illegible]

(2) Mengin U., *B. G.*, Paris 1909; *Vita di B. G.* [illegible] 1912. Letalle Abel, *Les fresques du Campo Santo* [illegible]

(3) Monsignor [illegible] Luigi Della Fanteria [illegible] sepolto nel Cimitero monumentale di Pisa, [illegible]

Gozzoli peregrinò e sostò e dipinse a più riprese, in un ventennio della sua [illegible] 1463 al 1484.

A Légoli, secondo il Cavalcaselle e il Crowe, Benozzo si sarebbe rifugiato, per cansar la morìa che infieriva a Pisa nel 1480. Questa inesattezza di data scrisse anche il Supino e la ripeté il Papini (1). Il Tanfani-Centofanti aveva detto giusto, 1479 (2).

Nell'Archivio di Stato di Pisa, tra le carte della Primaziale, manca il volume delle *Ricordanze,* segnato **F**, dove a c. 134 si faceva cenno dell'andata di Benozzo



Fig. 1. — Benozzo Gozzoli. — S. Gregorio Magno e S. Giovanni evangelista (frammento). *Légoli,* Cappella Catanti.

a Légoli; ma in compenso ne rimane la memoria nel libro di *Entrata e Uscita* e in quello de' *Debitori e Creditori,* sotto l'anno relativo.

Trascrivo i due brevi documenti:

I.

1479, 31 maggio.

A di 31 di [illegible] maggio 1480 s. p.].

A m° Be[illegible] di Lese, dipintore in Camposanto, lire cento quarantanove, soldi sei, denari sei, e quali àuti in più partite chontando una partita di lire quindici, soldi ij, denari sei, ebbe il dí che andò a Légoli, quando fuggí la moría appare alle Richordanze, segnato **F**, *c. 134, posto alli Debitori e Creditori, rosso, segnato* **A**, *c. 200* *l. 149, s. 6, d. 6.*

[A. S. P. *Primaziale,* Ent. e Usc. **L**, filza 147, c. 87].

(1) Supino I. B., *Il Campo Santo di Pisa,* Firenze, ed. Alinari, 1896, p. 194; Papini, *op. cit.*, pp. 43, 47.

(2) *Notizie di artisti,* ecc., Pisa, ed. Spoerri, 1898, p. 93.

II.

1479, 31 maggio.

E a dì 31 di maggio 1480 [s. p.] libre ciento quaranta[illegible], soldi sei, den. sei avuti in più partite chome appare alle Richordanze segnato F, c. 134, chontando



Fig. 2. — Benozzo Gozzoli — Cristo benedicente (frammento).
Legoli, Cappella Catanti.

una partita di lire quindici, soldi du, denari vj° ch'egli [Ben[illegible]] si partì di Pisa per fuggire la moria, appare a Uscita, [illegible]

[A. S. P., *Primaziale*, Debit. e Credit., rosso, segn. A, filza [illegible], c. [illegible]].

...amo una somma complessiva. Solo il vol. F delle *Ricordanze*, oggi mancante, ci avrebbe, come accennammo, potuto dare il dettaglio delle singole partite e indicare il giorno preciso nel quale Benozzo ricevé, dal Camarlingo ... Primaziale di Pisa, la somma di 15 lire, 2 soldi e 6 denari, per recarsi ... Légoli. Tuttavia una assai ristretta e sicura deduzione cronologica sull'andata e il soggiorno a Légoli non è impossibile.

Il 15 settembre 1478, il Gózzoli ritira la solita quota di 66 fiorini e $^2/_3$ per la *Storia di Farraone quando anneghò chon tutto il suo esercito*, dipinta in Campo Santo;

il 19 settembre 1478, si segnano a suo debito, per anticipazioni « in denari e robbe », lire 7698, soldi 3, denari 6;

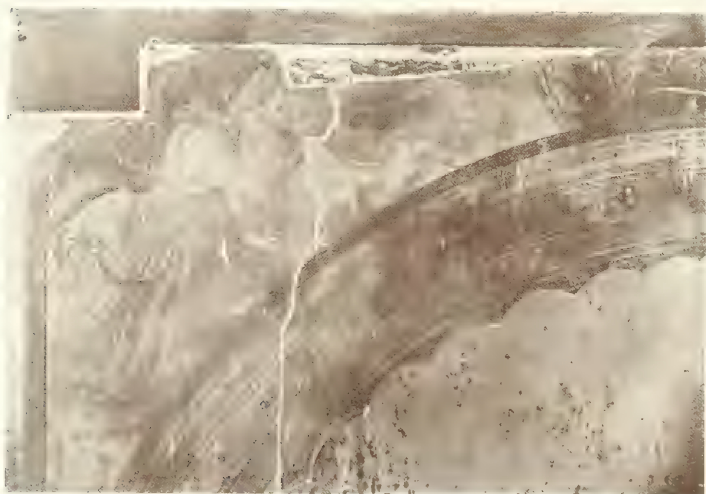


Fig. 3. — Benozzo Gozzoli ... Angelo annunziante (frammento).
Légoli, Cappella Catanti.

il 20 marzo 1479, si allibrano pure a suo debito lire 52 e 10 soldi per 1500 pezzi d'oro in foglia da servire per i « sopracieli » della Cattedrale;

il 20 marzo 1479, cioè nel medesimo giorno, Benozzo ritira un'altra quota di 66 fiorini e $^2/_3$, in oro larghi, a lire 5 e soldi 10 il fiorino, per la storia, sempre di Campo Santo, *Quando Moizè tornò di sul monte che avea lassato le tavole e trovò il ... dell'oro che llo adoravano*;

il 31 maggio 1479, gli si addebitano, infine, perché avute in più partite, 149 lire, 6 soldi e 6 denari, e in questa somma vengon compresi gli spiccioli e le 15 lire « ebbe il dì che andò a Légoli quando fuggì la morìa ».

Gli allibramenti di dare e avere si segnavano dal Camarlingo in presenza del pittore. Allorché si pagava ad altri per suo conto, se ne faceva specifica menzione con l'inciso: « e per lui a... ». Come pure nei ricordi di somme complessive, la data deve sempre riferirsi all'ultima anticipazione o all'ultimo pagamento. Quando nel ricordo delle somme complessive si includeva una partita

di data assai remota, e imprecisabile oramai, si [illegible] consuetudine d'aggiungere: « più tempo è », oppure, « più fa »; cioè, più giorni o settimane fa.

Dal 15 settembre 1478 al 20 marzo '79, corrono [illegible] mesi e giorni; dal 20 marzo 1479 al 31 maggio, due mesi e mezzo circa. Sotto queste date del '78



Fig. 4. — Benozzo Gozzoli — Gesù crocifisso e Santi — Légoli, Cappella Catanti.

e '79 Benozzo era certo presente in Pisa; ma solo dopo il 20 marzo '79, può aver riscosso le 15 lire per recarsi a Légoli; dopo, cioè, l'ultimo allibramento, a suo debito, dell'oro in foglia per il soffitto della Cattedrale di Pisa. Se questa, alla quale si accenna, fu l'unica sosta fatta da Benozzo a Légoli, egli dovè certamente affrescare il tabernacolo nelle prime settimane della primavera del 1479.

Ragioni di iconografia e di evoluzione stilistica, nell'arte del Gózzoli, dànno appoggio e conferma agli accenni contenuti nei documenti.

Il tabernacolo campestre fu chiuso entro le mura dell'attuale cappelletta, o oratorio, ai primi del secolo scorso; quando si ridusse a cappella funebre per accogliervi la salma del dott. Alessio Della Fanteria, morto in Pisa l'11



Fig. 5. — Benozzo Gozzoli Gesù crocifisso (dettaglio) — *Legoli*. Cappella Catanti.

marzo 1822. L'epigrafe del suo sepolcro attesta che l'oratorio, a cura dei figli, venne « rialzato dalle rovine », per comporvi in pace le ossa del padre.

In origine il tabernacolo consisteva in un grosso pilastro, in muratura, di forma rettangolare. Sopra ogni faccia del pilastro si affondava una nicchia, con rappresentazioni affrescate. Una tettoja sporgente proteggeva i dipinti.

Più grande e più profonda era la nicchia che guardava ponente. Larga oltre due metri e cava oltre uno, aveva offerto modo di accogliere in basso,

entro il vano, una mensa da altare. Ma se alle mu[illegible] [illegible]re l'aura di maggio dava libero incenso di aromi, l'umidità risalente dal te[illegible] e lo schiaffo delle



Fig. 6. — Benozzo Gozzoli — La Vergine e S. Francesco (dettaglio).
Légoli, Cappella Catanti.

piogge e dei venti presto iniziarono, dal basso in alto, il lavoro di infracidamento degli intonachi, di consunzione e di rovina.

Quella rovina iconoclasta e dolorosa, cui accennavano appunto i figli del dott. Alessio Della Fanteria, i quali nel 1822, lasciato il tabernacolo campestre intatto nel centro, provvidero a chiuderlo entro quattro mura, lo copri-

eno con un tetto, trasformandolo in cappella funebre e risarcendolo dove i danni del tempo erano stati maggiori (1).



Fig. 7. Benozzo Gozzoli — S. Domenico e S. Giovanni (dettaglio)
Legoli, Cappella Catanti.

Degli affreschi frammentarî sono tuttavia visibili i seguenti.

Dalla parte di ponente, la Vergine col Figlio, fiancheggiata da quattro Santi. Dalla linea del petto in giù tutto andò perduto e l'intonaco fu rinno-

(1) Attualmente la cappella è proprietà della nobile signora contessa Matilde Catanti-Gioli e della contessina Paola Catanti, alle quali, a cura della Soprintendenza ai Monumenti di Pisa, fu notificato il vincolo con atto 8 settembre 1912.

vato. Dietro la Vergine e i Santi, tre angeli sorreggono il bordo di una cortina gialla sulla quale le figure campeggiavano.

Più conservati sono i dipinti del sottarco e dell'imbotte della grande nicchia. Vi sono disposti su due ordini i quattro evangelisti e i quattro dottori



Fig. 8. Benozzo Gozzoli — S. Tommaso e Gesù (dettaglio).
Légoli, Cappella Catanti.

della Chiesa (fig. 1), e nel centro del sottarco, in un tondo, Gesù Cristo benedicente (fig. 2).

Nel frontespizio della nicchia, sui rinfianchi dell'arco lavorato a [illegible], l'Angiolo annunziatore (fig. 3) e la Vergine.

Dalla parte di mezzogiorno, entro l'edicola incavata, Cristo sotto la croce che si volge alle Marie. Il dipinto è assai detoriorato, il colore in più parti caduto lascia a stento vedere, nel fondo, gli avanzi architettonici di un palazzo turrito.

Nella grande nicchia di levante è la scena della Crocifissione, che misura oltre un metro e mezzo di larghezza per più di due metri e mezzo di altezza (fig. 4). Il Cristo è una delle figure più solide e plastiche che Benozzo



Fig. 9. - Benozzo Gozzoli - San Sebastiano (frammento) - Legoli, Cappella Gozzoli.

abbia dipinto (fig. 5). Due angioli volanti stanno in adorazione, e in basso, percossi dal dolore e intenti per la santità dell'Uomo spirato, la Vergine e s. Francesco (fig. 6), s. Giovanni e s. Domenico (fig. 7). Il dipinto è assai ben conservato, tranne nella parte inferiore.

Nei pilastri che sostengono l'arco lobato del frontespizio è rappresentato a sinistra s. Michele, a destra s. Tommaso che caccia il dito nel costato di Cristo (fig. 8).

Nell'ultima edicola, che guarda tramontan[illegible], [illegible] martirio di s. Sebastiano. Mentre i due soldati di Diocleziano trafiggono [illegible] martire, un angelo volante l'incorona. Il colore è quasi perduto, ma il [illegible] delinea con flessuosa dolcezza il corpo giovanile e dà languore agli occhi gonfi di pianto (fig. 9). Accennammo a ragioni iconografiche. In un tabernacolo affrescato in tempo di pestilenza s. Sebastiano non poteva mancare. Anche a S. Gimignano, in S. Agostino, Benozzo aveva dipinto il martirio del Santo, per la peste infierita nel 1464, e aveva ripetuto il motivo in una parete della Collegiata. Ma a Légoli sale ad altra bellezza di linea e ad altra sentimentalità e quasi sensualità. San Sebastiano è il santo fugatore della morìa. Jacopo da Voragine ricorda che i pavesi sarebbero stati sterminati dalla pestilenza se un angelo non avesse rivelato di innalzare, in Pavia, un altare in onore del santo Narbonese. E il morbo cessò per incanto. Non senza ragione adunque dobbiamo riconnettere il martirio di s. Sebastiano, affrescato nel tabernacolo di Légoli, coi documenti del 1479 che ci dànno notizia del rifugio cercato da Benozzo tra i monti di Légoli, per sottrarsi alla morìa.

Il dipinto appare come un umile omaggio al santo protettore e avvalora e conferma la data da assegnarsi agli affreschi del tabernacolo (1).

L'ultima parola riguarda l'attribuzione di questi affreschi a Benozzo Gózzoli.

Riportando il giudizio del Cavalcaselle e del Crowe lo dissi superficiale ed errato. Anzi, l'errore deve esser provenuto dalla superficialità dell'osservazione. Non assegnare que' dipinti a Benozzo significa non aver mai attentamente studiato l'ultima evoluzione stilistica del pittore fiorentino, la quale segna il proprio culmine nella serie delle storie frammentarie, relative a Mosè, affrescate nel Camposanto di Pisa. Quando il Gózzoli oramai perduti gli ultimi misticismi, le ultime chiarezze e languidezze dell'Angelico, sembra aver dinanzi agli occhi la visione continua dei modelli di Piero della Francesca. E dà robustezza plastica alle proprie figure: facce ossute e cave, facce bolze e tonde, e larghe spalle di donne e fanciulli floridi e corpulenti e pupille tremende che scrutano, articolazioni, mani, dita, nocche, unghie, segnate, disegnate, incise, intagliate, contornate con sottili pennellate di terra di Siena, e capelli a lunga zazzera, a ròccoli, a ricci, e possenti muscolature di petti ignudi, e pieghe di vesti abbondanti e cadenti; non è più il narratore facile e fresco di episodi, tra le allegrezze ubertose di vigneti, lungo i ruscelli che solcano le valli, sotto i portici sontuosi dei palagi, non è più un disegnatore di cartoni da arazzi, è l'artista che pensa oramai alla figura e all'anima della figura, e la studia e l'atteggia e la rende.

E nelle storie frammentarie di Mosè, e in quelle di Abramo, il Crowe e il Cavalcaselle, ponendo a confronto i frammentari affreschi di Légoli, avrebbero ritrovato pezzo per pezzo, avrebbero identificato nella testa di Faraone quella di Cristo, e risalendo addietro, fino alle ispirazioni più lontane e persistenti, nella testa di Abramo quella dell'evangelista Giovanni, e negl[illegible]

(1) Gli affreschi frammentari furono salvati da [illegible] Domenico Fiscali, il quale fermò, e in parte staccò, alcuni frammenti di intonaco cadente, nel dicembre 1912. Concorsero nella spesa necessaria il Ministero della P. I. e i proprietari della Cappella di Légoli. Vedi in proposito una lettera dell'A. di questo scritto in *Giornale d'Italia* del 28 ottobre 1912.

...nti e adoranti presso il Gesù di Légoli, l'angelo volante della cacciata d'Agar e l'angelo che comparisce mentre il sacrificio di Isacco sta per com-
...

Gli affreschi di Légoli che oggi per la prima volta vengono pubblicati e svelati, a illustrazione di questa breve nota, daranno agio a più minuti e dettagliati confronti con l'opera accertata del Gózzoli e saranno conferma dell'errore in cui caddero gli autori della *Storia della pittura in Italia.*

Correggere questo errore significa avere aggiunto alla vita artistica di Benozzo una delle pagine più possenti e umane. Benozzo aveva nel 1479, 59 anni: gli affreschi di Légoli sono adunque tutto ciò che di più alto e sentito la sua anima poteva dare, tuttociò che di più perfetto il suo pennello poteva riprodurre.

Pèleo Bacci.



UN IGNOTO VIVARINESCO IN S. ANDREA D'ASOLA (1).



ASOLA, assopita nella verde quiete padana, sulle rive silenziose del Chiese, conserva ormai scarse tradizioni dell'arte che nel Quattro e nel Cinquecento dovette copiosamente affluirvi da Mantova, da Cremona, da Brescia che, a volta a volta, ne dominarono la vita cittadina.

La vecchia chiesa di S. Erasmo, che le leggende asolane vogliono costruita sui ruderi di un antico tempio di Giove e per la quale il vecchio abate Don Antonio Poiazzi s'era, mezzo secolo fa, affaticato invano a liberare dal bianco di calce gli affreschi del XIV e XV secolo (2), è ora abbattuta e trasformata in Teatro. Ma ancora lungo i corridoi dei palchetti riappaiono qua e là, sotto la impiastricciatura moderna, le buone tinte degli antichi affreschi e, all'esterno, in mezzo alla volgarità dell'edificio, spunta un tratto di bella decorazione in cotto ad archetti intrecciati.

Nell'altra piccola chiesuola di S. Rocco, eretta al principio del Quattrocento ma poi rifatta, capovolgendone la orientazione, verso la metà del secolo successivo, su disegno di Cristoforo de Leno, architetto e pittore mantovano, resta ancora quasi intatta la decorazione a fresco (3). È pittura eseguita senza finezza ma con l'armoniosa ed organica semplicità che un certo Giovan Antonio dei Fedeli (4), altro artista di probabile educazione mantovana, seppe derivare dai buoni modelli degli ultimi mantegneschi.

Nel fondo della chiesetta si vede anche una *Deposizione* frescata più con violenza che con vigoria di colore, agitata, convulsa, forzata nel disegno dei panneggi e degli scorci. Quantunque il Matteucci la voglia con sicurezza ascrivere al De Leno, essa mi pare piuttosto fedele alle tradizioni artistiche cremonesi che alle mantovane.

(1) Le fotografie che illustrano questo articolo, eseguite per cura della R. Soprintendenza in occasione del recente restauro eseguito dal Boccolari di Venezia, mi furono gentilmente comunicate dal dott. Gino Fogolari al quale mi è caro porgere qui vivi ringraziamenti.

(2) Le pitture, quasi tutte di carattere votivo recavano per lo più iscrizioni, dediche, nomi di committenti o di artisti, date, ricordi. Da queste molte iscrizioni pare si potesse dedurre il nome di due artisti: due asolani del principio del sec. XV, Graziolo N[illegible] lapersi che firmava anche semplicemente « Andreas ». Vedi P[illegible] *Mantovano*, 1883 e RIZZANENTI, *Artisti e cose d'arte in* [illegible] scia 1878.

(3) La chiesa, non più officiata, è ora usata come magazzino di legname. Destinazione certo non utile alla sua conservazione e, speriamo se ne trovi presto altra migliore.

(4) MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano* [illegible]

Nella cattedrale di S. Andrea, incominciata a costruire nell'agosto del 1472 (1) (l'anno stesso nel quale si poneva la prima pietra del S. Andrea di Mantova), sotto la direzione di un Guglielmo da Cremona e continuata poi da artisti asolani quali Francesco Biondello, che vi lavorava ancora nel 1508, restano tuttavia sotto l'imbianco molti notevoli affreschi della seconda metà del Cinquecento. Il Portioli, il quale ne vide scoperti molti, e ne tentò saggi anche nelle vele delle crociere, asserisce che la chiesa ne era interamente decorata.

Da quanto si può vedere ora, pare si tratti piuttosto di pitture votive che di una vera e propria decorazione organica. Però un recente tentativo di assaggio a lato di un nicchione d'altare mi ha lasciato intravedere alcune figure di santi distribuite simmetricamente ad imitazione della statuaria con motivo forse non dissimile da quello usato con tanta magnificenza di proporzioni dai mantegneschi decoratori del Duomo di Verona.

Le pale e le decorazioni degli altari che ancora rimangono nella chiesa testimoniano esse pure di una non minore ricchezza e nobiltà d'arte.

Nelle portelle dell'organo e della cantoria Gerolamo Ramanino ha lasciato il segno della sua un poco ampollosa ricchezza decorativa; il bresciano Lattanzio Gambara ha ornato di una bella tela uno degli altari a sinistra; lo spirito delicato del Moretto sorrideva, ancor poco tempo fa, in due piccole tele argentine prima che la brutalità di un sagrestano passasse una spugna intrisa di ranno bollente sulle povere pitture oscurate dalla polvere.

Il grande polittico (fig. 1) del quale più specialmente si occupa questo articolo si trovava, fino a poco tempo fa, incassato nel muro della piccola cappella barocca del Sacramento, a lato del presbitero.

Rimosso per ragioni di restauro e di conservazione è stato ora collocato in luogo più sicuro ed asciutto a fianco dell'altar maggiore, in attesa di poter essere, dopo i restauri della chiesa, posto in miglior luce nel fondo dell'abside.

Il Matteucci e il Besutti ritengono (2) che la bella ancona appartenesse ad una vecchia chiesa di S. Andrea preesistente all'attuale. Se non che essa venne abbattuta nel 1474 e l'autore del nostro polittico si mostra a troppo chiari segni un ritardatario per potere datar la sua opera dalla metà circa del secolo XV.

Accanto a forme apparentemente arcaistiche, quali vediamo nel s. Sebastiano, nel leone che si accoccola ai piedi di s. Marco e nella rappresentazione della Vergine protettrice, fanno capolino i particolari che mostrano come il pittore avesse sotto gli occhi modelli più progrediti e più tardivi.

La tavola centrale (fig. 2), notevole per la singolarità iconografica della rappresentazione (3), ricorda chiaramente forme e tipi vivarineschi, gli angioli che

(1) Mangini, *Cronaca di Asola*, Ms. presso l'archivio communale di Asola.

(2) Antonio Besutti, *Storia di Asola*, Ms. del quale debbo alla cortesia dell'autore l'aver potuto prendere visione.

(3) La Vergine vi è figurata nell'atto di Madonna di Misericordia, mentre gli angioli in alto le posano la corona sul capo. L'ignoto artista ha riunito così in una due rappresentazioni che per solito erano distinte. È lo stesso soggetto che Bartolomeo Vivarini aveva già dipinto nel [illegible] a S. Maria Formosa. Singolare è anche il modo con il quale sono aggruppati dietro Maria

scendendo a volo posano la corona sul capo [illegible] sono un motivo frequente nella vecchia pittura veneziana e Bartolomeo e Antonio Vivarini lo usarono in forma non molto dissimile dalla nostra nella grande ancona di Bologna; la testina di Maria che, per voler essere troppo timida e dolce, riesce un po' bambolesca, con la boccuccia raccolta e ristretta, il mento minuto, i lineamenti del viso stranamente piccoli e fini, ricorda un po' lontanamente il medesimo tipo muliebre e appare come una derivazione trascritta con sottile minuzia e con un palese sforzo di finezza e di grazia del tipo che Antonio aveva usato per l'Annunziazione di S. Giobbe.

La parte superiore del capo che nel nostro dipinto resta in parte chiusa entro il cerchio aureo del diadema gemmato, non ha però lo sviluppo eccessivo e il caratteristico contorno arcuato caro ai due maestri muranesi.

Il tipo di Maria è ripetuto quasi punto per punto anche nella immagine di S. Agata in uno degli scomparti superiori; se non che in quest'ultima la caratteristica forma del cranio che abbiamo ora notato tra i caratteri vivarineschi è portata alla sua massima esagerazione; nè le sopracciglia rialzate, nè la breve cornice di capelli, nè il velo che avvolge e incornicia la testa, nè lo spostamento dell'aureola che in questa figura è collocata un poco più in alto delle altre, riescono a correggere la sproporzione tra la parte inferiore e la parte superiore del capo.

Altra figura con caratteri vivarineschi è il S. Andrea, la testa del quale ha riscontro, per il tipico atteggiamento del collo, per il modo lanoso di trattare i capelli e la barba, per l'aggrottare delle sopracciglia tanto con il S. Gerolamo dell'ancona di Bologna quanto col Padre Eterno della già ricordata pala di S. Giobbe a Venezia, e con le due figure di S. Andrea nelle chiese di S. Giovanni in Bragora e dei Frari.

La solenne corporatura, a larghi piani squadrati, si scosta invece dai modelli dei muranesi per avvicinarsi piuttosto a quelli del Mantegna.

Manca però, in genere, la asciutta snellezza, la asprezza martellata e vigorosa, la severità quasi ascetica dell'arte di Bartolomeo Vivarini e manca pure la ricchezza architettonica e decorativa degli sfondi, l'abbondanza e la minuzia degli ornati, l'ampiezza dei piani, la sicura varietà della composizione propria di Antonio.

Se l'ignoto autore del polittico fu una sola persona ed è difficile provare, non ostante le disuguaglianze della fattura, che possa trattarsi di una collaborazione) esso non dovette essere un puro vivarinesco.

Ai caratteri che abbiamo ora studiato, i quali piuttosto che una dipendenza diretta di scolaro pare rivelino un riflesso indiretto e tardivo di forme divenute già quasi tradizionali, se ne associano altri che mostrano l'influenza di una corrente artistica più matura e diversa.

Il S. Marco è una figura di ispirazione chiaramente mantegnesca: la solenne severità delle proporzioni, il panneggiare grandioso e largo non ostante la ricerca tormentosa che caratterizza il mantello nella parte più aderente alla

quattro Santi. Tra i devoti inginocchiati sono in prima linea, a s[illegible] un cardinale; le donne a destra, per la uniformità dell'abi[illegible] a una comunità religiosa. Ed è difficile dire se si tratti di offerenti o di semplici devoti. Il fatto che nessuno degli inginocchiati ha l'aspetto di ritratto [illegible] verso questa seconda opinione.

gamba, la nobile fierezza della bella testa barbuta e dell'atteggiamento sicuro e imperioso, mostrano quanto il nostro pittore si sia sforzato di tenersi vicino [illegible]).



Fig. 1. — *Asola*, Chiesa di S. Andrea — Ignoto vivarinesco — Polittico.

Il ricordo mantegnesco, che rispunta anche nelle due testine copiate dall'antico, ai piedi del S. Sebastiano, insiste qua e là or con maggiore or con minore evidenza nel modo di trattare il paese con orizzonti lontani, vedute di castelli, campagne sparse di cespugli e di sottili alberelli, solcate da sentieri



Fig. 2. — *Isola*, Chies

Ignoto vivarinesco — Part

tortuosi come aiuole di giardino; nel tipo di alcune teste quali, ad esempio, quella di S. Antonio abate, in uno degli scomparti superiori e quella del Santo (forse S. Paolo) che sta a sinistra, dietro la Vergine incoronata nello scomparto principale.

Anche la *Crocefissione*, per quanto sia ora difficile leggerne le forme attraverso i guasti e le ridipinture di cui questa parte del polittico ha maggiormente sofferto, mostra nell'assieme, una ispirazione indiretta dal Mantegna.

La tradizione asolana, raccolta anche dal vecchio Diario della città e diocesi (1) di Asola, vuole che il dipinto sia dono della Repubblica veneta e ne ascrive la paternità a *Zambellin vecchio*, l'artista che, insieme col Mantegna, nella tradizione ha, come un eroe mitico, assorbito in sè ogni personalità artistica secondaria del quattrocento veneziano.

Un secolo più tardi i pittori Bertini e Caimmi, venuti ad Asola per commissione dell'accademia milanese, giudicarono la tavola opera di Bartolomeo Vivarini e, con tale attribuzione, accettata in forma più o meno dubitativa dai pochi che poi l'hanno veduta, essa è arrivata fino a noi (2).

L'opera, che parve ai commissari di Brera un *prezioso lavoro*, rivela invece secondo il nostro giudizio, un artista troppo debole e troppo scarsamente caratteristico per potere, senza l'aiuto di qualche casuale scoperta d'archivio, essere identificato con alcuno degli artisti a noi noti che, dominati dalla personalità poderosa del Mantegna, tentarono seguirne alla lontana le forme innestandole alle modeste tradizioni locali e frammischiandole a quelle che la decorativa ricchezza splendente dei muranesi aveva reso popolari.

Il particolare rappresentato dalla fig. 2, servirà, meglio d'ogni analisi di forme, a mettere in evidenza i caratteri più significativi del pittore e la misura della sua valentia che, da scomparto a scomparto, appare però saltuaria e ineguale.

Accanto a figure trattate con la più vuota superficialità e con estrema timidezza, come son quelle dei devoti raccolti sotto il manto della Vergine, ve ne sono altre, quali i tre santi assiepati dietro di lei (S. Paolo, S. Pietro e S. Giovanni Battista?) nelle quali il ricordo del Vivarini e del Mantegna ha impresso le fronti di nobiltà e dove la ricerca del pittore non si è limitata soltanto a seguire sottilmente col pennello ogni filo di barba ed ogni ricciolo della capigliatura, ma si è sforzata quanto poteva di definire la struttura intima, di esprimere sotto la epidermide la saldezza delle ossa e il gioco dei muscoli e di distinguere con linee proprie e diverse l'una dall'altra fisionomia.

In questo tentativo si sente anzi qua e là la pena di uno sforzo e vien meno talvolta la spontaneità e l'equilibrio.

(1) *Diario della città e diocesi di Asola*, presso Domenico Pompeatti in Venezia, 179[illegible]

(2) La relazione stesa nel 1873 dai pittori Bertini e Caimmi dice: « Nella chiesa [illegible]drale d'Asola l'opera che anzitutto ha fermata la nostra attenzione è la grandiosa ancona a vari scompartimenti in tavola di Bartolomeo Vivarini. Questo prezioso lavoro deperito [illegible] per l'azione del tempo e le vicissitudini atmosferiche reclamerebbe pronte riparazi[illegible] nella parte specialmente in cui la superficie del colore sollevata e rigonfiata h[illegible] a staccarsi ».

I danni, che nel 1873 erano forse appena incip[illegible] aggravando in modo che, senza l'attuale restauro, quasi tutte le [illegible] sarebbero state in poco tempo ridotte alla condizione in cui vediamo il S. Andrea e il S. Antonio abate.

Le figure riescono tuttavia a soffondersi di non so quale inconscia malinconia e ad essa dobbiamo tutto il fascino della pittura che, se non appare a noi quale un capolavoro degno di portar il nome di uno dei più grandi maestri dell'arte, ci appare però cosa non indegna di essere conosciuta e di venir conservata con gelosa cura nel luogo ove per secoli è vissuta silenziosa e dimenticata.

Che la vecchia ancona fosse dipinta proprio per Asola pare dimostrato dalle immagini dei Santi che vi sono rappresentati.

Nel mezzo Maria incoronata, titolo della primitiva chiesa parrocchiale e della Commenda, ai lati S. Andrea, titolare della chiesa e S. Marco protettore della Repubblica (Asola ribellatasi ai Gonzaga il 25 luglio 1440 si era spontaneamente offerta al dominio della Serenissima) poi Lorenzo e Sebastiano particolarmente venerati dagli asolani. In alto, a lato della Crocefissione, S. Giovanni Crisostomo (?) patrono della piccola diocesi di Asola e i ss. Agata, Antonio e Rocco ai quali erano dedicati in Asola oratori ed altari (1).

La nostra fotografia non riproduce l'alto gradino a incassature e scomparti, dipinti con piccole immagini di santi, che dà all'interessante polittico una ben maggiore armonia di proporzioni di quanto non appaia dalla nostra figura.

Gli intagli che incorniciano le pitture, le guglie e le cuspidi a palmetta che le coronano sono eseguiti senza grande finezza, ma rivelano nella bella euritmia delle parti e nella elegante distribuzione dei rilievi e delle incassature la imitazione dei migliori modelli.

Il grazioso motivo che orna la fascia mediana e più ancora gli ornati eleganti che occupano i triangoli mistilinei mostrano un non lontano riflesso dell'arte primitiva dei Lendinaresi che tanto rapidamente si diffuse nella pianura padana, mentre il modo di trattare le parti scolpite a tutto tondo e, specialmente i capitellini che dividono l'uno dall'altro i peducci delle arcatine persuadono che anche l'opera d'intaglio, come la pittura, deve essere datata un poco più avanti di quanto non possa sembrare al primo esame.

A Venezia, a Verona, a Mantova nei centri maggiori ove l'artista ignoto ha certamente avuto la sua educazione e trovato i suoi modelli stavano per essere totalmente sorpassate le forme che ai committenti asolani dovettero invece apparire ancor vergini e fresche.

Guglielmo Pacchioni.

(1) Queste notizie devo appunto alla cortesia di Mons. Besutti

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1911 – Tipografia Editrice Romana via della Frezza, 57 61

I.

INDICE DEI SOMMARI.

II.

INDICE DEGLI AUTORI.

III.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

B

C

F

G

M

P

R

S

T

V

INDICE DEI LUOGHI.

